في الذكرى الخالدة

اد يعود نيسان من جديد حاملاً القه الخاص وذكريات الميلاد المجيدة لحركة الجماهير العربية التي استقطبت الملايين في هذه الارض يكون للعودة شموخها ويكون للذكرى وهجها الخاص في نفوس المناضلين من ابناء هذه الامة التي ما سكتت على ضيم رغم عنف الضربات والمؤامرات على وحدة مصيرها وما تخلت عن قيمها الاساسية التي ناضلت من اجلها طويلاً ومازالت عروبة اصيلة متجددة مناضلة تدرأ لا بالذكريات بل بوعي التاريخ عن الارض الطاهرة جرائم القتلة والسفاكين وتناضل من اجل غد أفضل لا بالكلمات انما بالتنظيم الواعي المستعد لكل عدوان.

★ ★ ★

واذ يصافح بعض (العرب) بذلة ايدي اعدائهم ويباهون بالارتماء باحضانهم فان عطر نيسان ينتشر لا عطراً فقط بل سيوفا تجهز على الباطل الخياني وترأب صدع الجبناء الاذلاء وتمضي بالملايين المناضلة وهي تشق درب الشمس غير مبالية بالكثير من التضحيات.

★ ★ ★

عدو على الحدود الشرقية يكيد للوطن ويحاول اخضاع جزء عزيز منه فلا يجد عبر حوالي الثلاث سنوات الماضية الا الهزيمة بعد الاخرى فالملايين العراقية تقاتل بشرف وبشجاعة وببطولة اسطورية ارادة الحاقدين الطامعين، ومنتصرة تحت راية قائدها صدام حسين.

عدو يحتل جزءاً عزيزاً من الارض العربية منذ عقود خمسة او تنيف عليها فلا يجد الا المقاومة لارادته ومخططاته رغم تداعي البعض وسكوت البعض الاخر ولن يكون النصر الا للمؤمنين بهذه الامة وبمستقبلها التاريخي الوضاء.

ان هذا الايمان ما كان ولن يكون الا بمبادىء نيسان ومن اجل رسالته واشراقة شمسه الطالعة المنيرة ابدا.

★ ★ ★

لذا ما كانت الكلمة المناضلة الا درعاً لنيسان وما كان القلم الا سلاحاً من اسلحة معركة المصير ولن يكون الا كذلك.

مجدا لنيسان المتجدد ابدا وللبعث العملاق المجدد صورته والمجسد لها ومجداً للعراق الابي القوي السهل المحب الممتنع الصلب وهو يذود عن كرامة نيسان، كرامة البعث، كرامة العروبة.

رئيس التحرير

حوار مع الدكتور الياس فرح

الفكر القومي العربي:

من «تأكيد الذات» الى «الحوار الحضاري»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجرى الحوار: ماجد السامرائي

وفي هذا الحوار مع المفكر القومي الدكتور إلياس فرح نسلك طريق هذا الفكر، لنطرح المشاكل، ونتأمل في الاشكالات، ثم نحدّد المواقف والاتجاهات. . فالدكتور الياس فرح ينطلق في حديثه هذا - كما هو في جميع توجهاته الفكرية - من تحليله للواقع الذي هو ليس تحليلاً مجرّداً، بقدر ماهو تحليل له منطلقاته النظرية التي تستلهم الواقع وما يزدحم به من تجارب وخبرات انسانية، وفي ضوئها تتعيّن لديه الخصائص، وتتكامل الافكار. فالمبدأ الأساسي عنده يتمثل في مجموعة من المسارات الفكرية:

- أوّلها: وضع الفكر موضع الاختبار في الواقع النضالي اليومي، وفي إطاره القومي الشامل، والبحث من خلال ذلك عن «الخصائص» التي تشكل أساس المطالب والتوجهات القومية للأمة وإنسانها. وبهذا فهو يربط الفكرة بلحمتها الاجتماعية، منظوراً إليها في أبعادها الانسانية الشاملة، بقصد إعطائها محتواها الواضح.

لعلّ المرحلة التي نعيشها اليوم، ونؤكد خصائصها من خلال عملية صراع فكري عنيف وواضح، هي من أشدّ المراحل التي مرّ بها تاريخ الفكر العربي حاجة الى التنظيم في الأفكار والمواقف. فمن شأن تنظيم كهذا أن يرسي الأسس السليمة التي يقوم عليها الفكر القومي العربي الحديث، ويحدّد معالم طريقه، ويؤكد خصائصه وسماته. . فيرسم «الاتجاه»، ويعينّ «النظرية». . ذلك ان هذا الفكر - في إطاره القومي الثوري التقدمي - يواجه اليوم مجموعة من التحديات تشكل، من حيث منطقها واتجاهه، استهدافاً لمضمونه النظري ومساره الواقعي الواضح، بقصد تشويهه أو الانحراف به.

ـ وثانيها: أنه، في منطلقاته هذه، يؤكد البعد القومي أولاً، بماله من صفات وخصائص مستمدة من وحدة الأمة ومقوّمات كيانها التاريخي.. ومن خلال ذلك يعطي هذا «الوجود التاريخي» آفاقه الانسانية الواضحة، واضعاً إياه في السياق الحضاري العام، وفي سياق المرحلة.

ـ وثالثها: المضمون الواقعي لفكره. فهويتكلم بلغة أرضية: حين يتحدث عن الماضي انما يتحدث عنه من خلال تصوّر واعٍ لمكوّناته وخصائصه وطبيعة صلتنا به.. فلا يقدسه الى حدّ نفي النفس في إطاره، ولاينكره إلى حدّ الضياع ـ بل هويستنكر كلا الموقفين، ويراه في حدوده الواقعية الواضحة.. وحين ينظر الى الحاضر لاينظر إليه نظرة تفوّق، أو إستنكار لحالة من الانهيارات الصعبة.

ـ أما رؤيته المستقبل ـ وهورابع هذه المسارات ـ فهي ليست «رؤية حلمية» تبعث على الخدر المتلذّذ.. إنما هي رؤية المفكر الثوري الذي ينطلق من الأسس الواقعية ذاتها التي تفرد «مقوّمات» الحاضر لتبني عليها «إمكانيات» تحقيق صورة المستقبل..

أي أنّ الأساس والمنطلق في توجهاته جميعاً هي: التجربة والواقع. وهوفي توجهاته هذه إنّما يرى أنّ هذا الفكر تجاوز مرحلته الطفولية التكوينية، كما انه انتهى من مرحلة «تأكيد الذات» ليدخل مرحلة «الحوار الحضاري» ـ وكل فكر يبلغ مرحلة كهذه فإنه يكون، بالضرورة قد تخطى الكثير من الحواجز الذاتية.. فهوفكر ينكر التعصب وردود الفعل، بحكم كونه فكراً قائماً على تجربة تاريخية لها بعدها الانساني الواضح. وهوفكر جدلي ـ علمي ـ تاريخي، ولهذا فهو يرفض جميع القوالب، فلا يخضع لعبوديتها، ولا يقوم على أيّ ضرب من ضروب البنى الأسطورية.

وماتتميّز به اطروحات الدكتور فرح (وهي اطروحات متميّزة في سياق الفكر القومي العربي التقدمي) كونها ليست اطروحات مرحلية تلعب الظروف والضرورات في تحديد سماتها واتجاهها.. وإنما هي اطروحات تعبر عن تفكير ستراتيجي يستهدف خلق جوّ من التفكير الجدي الذي يرسم آفاق النضال القومي ذاته، باعتبار هذا الفكر تعبيراً عنه وتأكيداً لخصائصه. فالفكر القومي العربي الثوري التقدمي دخل، ومنذ البدء، في تفاعل إيجابي مع الواقع العربي وماله من تراث من جهة.. ومع تراث الفكر الانساني، من جهة ثانية. ومن هنا كان لخصائصه رصيدها في الواقع.. وفي الوقت نفسه لها منظورها الانساني الذي هو تطوّر، أوإمتداد لخصائصها القومية. ومن هنا دخل هذا الفكر معركة الحضارة، وهو واثق من كسبها.

* ■ اكد البعث «منذ بدء انطلاقته»، بأنه «حزب طليعي»، وانه «حزب الطليعة العربية» أود هنا لو نتوقف عند معنى «الطليعية» جاعلين من ذلك مدخلا للحديث عن «الأدب الطليعي» و «الابداع الطليعي».

ـ إن مفهوم «الطليعة» مفهوم معاصر. هذا المفهوم يعبر عن سياق تأريخي يتمثل بصعود دور العامل الثقافي في حياة المجتمعات الحديثة، ودور المثقفين في تقدم المسيرة الجماهيرية العامة، سواء كانت جماهير ذات تكوين طبقي غالب ـ كما حدث في الغرب نتيجة البنية الاجتماعية في النظام الرأسمالي ـ أوجماهير شعوب ناهضة مكافحة ضد التسلط الأجنبي على الشخصية القومية ككل، وضد عوامل الضياع في المجتمعات التي تعيشها، ومن أجل تجديد دورها في مسيرة التأريخ المعاصر.

فالطليعية، إذن، تعبير عن دور.. هذا الدوريتصل بالثقافة وبالمثقفين إلا أن الثقافة هنا لاتؤخذ بالمعنى النظري، بمعنى المعرفة الخالصة إنما تعني ربط المعرفة بالمسؤولية ذات الطابع النضالي والخلقي. فعندما طرحت فكرة الطليعة مع بدايات الثورات المعاصرة كانت تشير الى دور التحضير الثقافي للثورات، وتشير ايضا الى دور الثقافة في إنتقاد الأوضاع الثورية التي تلت تحقيق الثورات... وكانت تشير ايضا الى أهمية العامل الثقافي في إنضاج المفاهيم والخطط الثورية، والانتقال بالثورة من المعنى العفوي الى المعنى العلمي الحديث القائم على التخطيط. في الوقت نفسه «الطليعية»، كانت تعني هذه الصلة العضوية بين الثقافة والجماهير، لأن كلمة «طليعة» هنا لاتعني «نخبة» منفصلة تعيش في برج عاج لأن النضال هو الذي يربط الثقافة بالجماهير، وهو الذي ربط المثقفين في هذا العصر بجماهيرهم ايضا. كما فهمت «الطليعية» بمعنى «المدرسة الجديدة»، بمعنى التجديد.. بمعنى خلق الشيء الجديد. هنا ايضا يمكن ان تكون هذه العملية منعزلة عن مجرى الحياة الجماهيرية، وتأخذ طابع «تجديد المعرفة» تجديد النظريات والمفاهيم النظرية..

إلا أن مفهوم الطليعية في حزبنا ـ وفي حركة الثورة العربية بشكل عام ـ أخذ معنى ربط «الجدة»... ربط «الشيء الجديد» باكتشاف الجماهير لطريقها.. لطريق نهضتها.. لطريق تحررها.. اكتشاف المنظور الحضاري الذي يسمح لها بأن ترى الاشياء بعينها، وليس بعين الآخرين.. وتندفع الى الحوار مع الآخر دون رفض له، اي دون خوف منه، ودون استسلام سلبي لما يأتي منه. فمعنى «الطليعية» هي في النهاية، تتويج لهذا النضج في مسيرة الثقافة والثورة، وفي وعي الانسان كفرد لذاته ولدوره داخل المجتمع، ووعي المجتمعات المعاصرة لدورها ومسؤوليتها ايضا في بناء عالم جديد ينبغي ان نصل إليه من خلال النضال أي وحدة الثقافة والثورة.. من خلال وحدة الممارسة والتفكير.. من خلال وحدة

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

التخطيط والابداع، ومن خلال وحدة التراث والمعاصرة. .

إذن، هناك تركيب جديد ينبغي ان يتاح له المجال لكي يتحقق من خلال الفعل الثوري الناضج، المستوعب لآفاق العصر، وللتطور الخاص لكل شعب ضمن إطار هذا السياق العام. .

إذن من الممكن القول ان مفهوم «الطليعية»، كما اكده «البعث»، هومفهوم غير مجرد. . وانه يحمل رؤية لها خصوصيتها للواقع والأشياء. .

*** ترى على أي نحو انعكس هذا المفهوم في حركة الابداع العربي، بحيث نستطيع تعين نماذج واضحة في سياقه كمفهوم؟**

ـ لأن هذا المفهوم مفهوم حي، مشخص، جدلي، مرتبط بحركة التأريخ وبنضال الجماهير. . فقد وجد بالضرورة أن المعيار الأكبر الذي يحدد شروط الابداع، ويحدد درجة الابداع، ومدى أصالته وعمقه، هو ارتباط الابداع بحركة المجتمع ككل، ضمن إطار حركة العالم ككل، ربما يكون هناك ابداع عظيم لمفكر أولفنان على صعيد «الفن المجرد» أو «المعرفة المجردة» كالفلسفة أو غيرها. . إلا ان هذا الشيء لايمكن في حدود اللحظة التأريخية الراهنة للمجتمع العربي، أن نجد له وجودا «حيا» مشخصا فاعلاً، إلا اذا كان جزءاً من كل هو نهضة الأمة لأن مثل هذا الابداع يتجلى عادة في حياة أمم اكتملت الشروط الاساسية لوجودها ولمشاركتها في الابداع العام للبشرية. .

نقطة الانطلاق الاساسية في مفهوم البعث للطليعية وحركة الابداع، تتلخص إذن في السؤال: كيف تستعيد الأمة العربية وكيف يستعيد المجتمع العربي قدرتها على التعبير عن الشخصية الحضارية للأمة العربية؟ إذن، لايمكن ان نتصور إبداعا، في أي حقل من الحقول، بعيدا عن النضال. فاذا لم يصب، في نهاية الأمر، في النضال. . . أو إذا لم يكن بالأساس منطلقا من معاناة نضالية فأن صفة الابداع فيه تكون غير أصيلة. . بمعنى: ان إنسانا، عربيا يحمل الجنسية العربية، ويتثقف ثقافة أجنبية متقدمة جدا. . قد يبدع حتى ضمن إطار كتابة الشعر باللغة الأجنبية. . أو بالتالي، المحاكمة الثقافية والفلسفية ضمن اروقة المدارس الفكرية الحديثة، والحلقات الفكرية المتقدمة على المجتمعات حتى في أوربا ذاتها، إلا ان مثل هذا الابداع يكون أشبه بالجدول الذي يصب في اطار نهر آخر غير الامة. . غير نهر المجتمع العربي لذلك فهو غريب. . هو. . ابداع المستلب، الضائع، فاقد القدرة على ان يعبر عن الهوية. . هو فاقد للهوية، في كل الأحوال. . لذلك فأن أهم شيء هو إرتباط الابداع بالهوية ـ والهوية هنا هي «هوية نضالية حضارية» تستند إلى جذور عميقة في الماضي، إلا أنها جذور حية تتطلع إلى المستقبل. . حية من خلال الحاضر حيث التصدي لعوامل الضياع في المجتمع العربي المعاصر ـ الضياع الفردي، والضياع الاجتماعي ـ بدون هذا الشرط يأخذ الابداع منحى اخر. . أي منحى لاهوية له، وبالتالي يمكن ان يسمى ابداعاً بالمقاييس الاجنبية تقدمية كانت ام رجعية ـ أي بمقاييس ايديولوجية ليبرالية أوماركسية أوذرائعية، أوغير ذلك ـ ولكن ليس بمقياس التعبير عن روح النهضة العربية. . عن معاناة الأمة العربية ـ عن قلق الانسان العربي. . . أوعن حاجة المجتمع العربي الى التطور والى لمشاركة في تطوير العالم لذلك فأن الابداع هنا هو «ابداع في النضال». . ابداع في الفكر المناضل. . ابداع في المعرفة المناضلة. . في الحس الفني المتجه الى الجماهير والنابع من معاناة الجماهير في الوقت نفسه. . الابداع الذي يكشف عن وحدة الفرد والمجتمع: وحدة فاعلة، تتجه نحو الفعل الحضاري الشمولي العام للانسانية ككل. .

ضمن هذا الاطار فهم «البعث» الابداع وجاء تراثه الفكري لكي يقدم إضافة متميزة وجديدة على طريق النهضة العربية. . على طريق عودة المجتمع العربي الى التأريخ عودة فاعلة. وبهذا لمقياس استطاع «البعث» ان يأتي بمفاهيم، وبمناهج فكر، بنظرة الى الحياة تتسم بالأصالة والحداثة، وتعبر عن مسيرة واقعية حية للجماهير العربية وهي تجتاز التحديات التي تقف بوجه نهضتها لتتغلب عليها في هذه الزاوية أو تلك من الوطن العربي. . وبالتالي ستنفر ـ سواء في انتصاراتها أوفي نكساتها ـ الأفكار والمشاعر والضمائر لكي تنضج النظرات والحلول والمفاهيم الجديدة التي تجسد الابداع كما هو مطلوب تأريخيا. .

*** ■ إذا كان هذا هو شرط الابداع. . فإلى أي مدى يمكن ان يكون هذا الابداع، من جانب اخر، ممثلا لهوية الأمة ولشخصيتها الحضارية؟**

طبعا بقدر مايتمثل الابداع الحاجات الاساسية لبعث الهوية. . لتحقيق الهوية القومية، لأننا في المرحلة الراهنة من تطور المجتمع العربي، نرى داخل المجتمع وخارجه من يتساءل: أين الأمة العربية. . لأنه ينظر الى الأمة العربية من خلال واقع التجزئة معتبرا الأمة العربية متمثلة في هذا الواقع الراهن المنقطع الصلة بالماضي وبالمستقبل، في حين أن هوية الأمة هي في معاناة الأمة العربية مع هذا الواقع. . في ما ينشأ من افكار ومن ثورات ومن مواقف تتجه نحو الوحدة. .

إذن يكون الابداع ممثلاً لهوية الأمة وشخصيتها الحضارية بقدر ما يشق من طريق نحو الوحدة، سواء على صعيد الأفكار أوعلى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صعيد العمل السياسي . .

كذلك الأمر فيما يتعلق بالواقع الاجتماعي لأمة كالامة العربية تمتلك ثروات كبيرة إلا انها أمة كادحة، بكل معنى الكلمة، لأنها لاتمتلك ثرواتها. . . . هذه الثروات تتجه نحو العدد القليل الذي يشكل طبقة، والذي يحول بعض الاقطار بكاملها الى طبقات. . أمة كانت دوما نزاعة الى المشاركة القيادية في حضارة العالم، وفي تقدمه. . توجد الآن على هامش التطور. .

فالابداع، إذن له بعد قومي وبعد اجتماعي، وبعد حضاري. . . فهو يمثل هذه الهوية بقدر ما يمثل جُماع حاجات النهضة لذلك نلاحظ ان المثقف العربي يتعرض الى معاناة فريدة من نوعها في العالم اليوم، لذلك فأن المنبع الحار والاساسي والعميق للابداع العربي هو الألم. الافراح تؤدي، عادة الى ابداعات بطولية، سواء في انتصارات الحرب أم الفكر. . لكنها لكي تستمر وتتجدد ينبغي عليها ان تعود الى منبعها المتمثل بمعاناة الأمة النضالية ككل.

فالفرد المبدع هو جزء من هذا الوجود المبدع ـ أي من حركة الأمة باتجاه الوحدة والحرية والاشتراكية، باتجاه التقدم، وباتجاه صنع العالم الجديد ـ بمقدار ما يكون هذا التعبير عميقا يكون فعلا، معبرا عن هوية الأمة وعن شخصيتها. .

*** ■ هل لنا هنا ان نتوقف عند مصطلح «هوية الأمة»، فنحاول تحديده. ترى هل ان هذه «الهوية» هي ما تعرفه الامة عن ذاتها؟ أم انها ما تريد هذه الأمة أن تبلغه في مسارها؟ بتعبير اخر: هل هي كائنة ومحددة بما كان لها في الماضي من دور حضاري ومن شخصية. . أم أنها تتشكل من خلال رؤية مستقبلية، خصوصا ونحن نعيش اليوم في عالم متغير على الدوام؟**

ـ «هوية الأمة» لاتختلف عن «هوية الفرد»، كتحديد لمعنى الهوية عندما نتساءل عن هوية إنسان ما، ماذا نعني؟ ماهي الشروط التي تحدد هذه الهوية؟ . . هناك اولا التكوين الموضوعي لانسان ما، أي المكونات الوراثية والمكتسبة. . المكونات البايولوجية والحيوية والنفسية والاجتماعية والحضارية. . هناك ايضا رأي الانسان ورأي الآخرين بهذه الشخصية لأن الانسان موجود داخل بيئة اجتماعية. . والأمة موجودة ضمن أمم. .

إذن لايكفي ان تكون هناك مكونات. . بل هناك ايضا رأي الانسان في ذاته ورأي الآخرين به. . فهما عاملان مكملان للبنية الموضوعية لهذه الشخصية. إنسان ما قد تكون نظرته الى امكانياته نظرة فيها نوع من المغالاة والمبالغة، أما في الايجاب أو السلب. أي قد ينبعث في نظرته الى ذاته من مركب التفوق ومركب الغرور. . وقد ينظر الى ذاته من خلال مركب الدونية وعندئذ يقدر امكاناته بأقل مما هي عليه، وبالتالي يكون في حالة ضعة، أومسكنة. كذلك الأمم ايضا. فنظرة الأمة الى ذاتها، هل هي نظرة مطابقة لحقيقتها؟ أم هي مصابة بالغرور؟ أم أنها مسحوقة، وتعيش عقد تحركها، عقد الاضطهاد، كما هو الحال بالنسبة لبعض شعوب العالم وبصورة خاصة بالنسبة للصهيونية التي تستغل هذه العقدة. . .

ـ عقدة اضطهاد الشعب اليهودي ـ اوبالتالي بالنسبة للنظام في ايران: مركب الغرور. . . مركب العظمة الذي يوقع في المهالك احيانا وبالتالي يقدم للعالم صورة شخصية غير مطابقة لامكانياتها الحقيقية؟

فهوية الامة العربية تنطوي اولا على وجود الامة. . على عوامل وجودها، كحقيقة تاريخية نضالية حضارية، هذا اول شيء يتعلق بمفهوم الهوية بالنسبة للامة العربية. .

هناك ايضا نظرة الامة العربية الى تراثها ونظرتها الى العالم الذي تعيش فيه. . ثم نظرتها الى المستقبل لذلك فان «الديمومة» و «الصيرورة» هنا مكونان متكاملان في مفهوم الهوية الماضي والحاضر والمستقبل. مفهوم الذات والقدرة على تطوير الذات، وعلى صنعها، وعلى نقدها. . الثورة على الذات، وعلى النفس. ان الرسول العربي اعتبر الجهاد مع النفس هو الجهاد الاكبر.

الهوية، في هذه المرحلة من تاريخ الامة العربية، هي جهاد: جهاد مع النفس، ومع تحديات النهضة. لذلك فهي هوية مناضلة، ذات ابعاد تاريخية، وحضارية، ابعاد تتصل باستعداد الامة للتجدد وللحوار الحضاري مع العالم.

لذلك فان «الهوية» هنا هي عملية «اعادة بناء» الذات العربية من خلال محاربة الواقع العربي في عوامل ضياعه، وبعث هذا الواقع باتجاه الاقتراب من الوجود الحقيقي للامة، وبالتالي الاقتراب من مجرى الحياة الانسانية نحو التقدم.

لايمكن ان نفهم الهوية من خلال الجنسية. فالجنسية انتساب الى الواقع. . . لكن القومية ـ بمعناها النضالي من اجل وحدة الامة وحريتها واشتراكيتها ـ هو انتساب الى حقيقة الامة.

*** ■ بهذا المعنى، هل تمثل هذه الهوية «ثباتا» ام انها تمثل «تغيرا»؟**

ـ الثبات والتغير هما، في الواقع، بعدان من ابعاد الشخصية، فهناك جانب ثابت. . هذا الجانب هو المعبر عن المكونات الاساسية في حياتنا وتاريخنا (الشعر، الدين، الحضارة، بكل ما فيها من علم وفن ومن تنظيم الحياة) ثم هناك جانب لاشعوري في حياة الامة كما في حياة الافراد ـ يشكل جزءا من وجودها، وهو مستودع يختزن ذكرياتها ودوافعها العميقة وطاقاتها الحيوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لكن هناك ذكريات تموت، وهناك ذكريات تشكل دوافع، وحوافز للمستقبل، للمعرفة، للاطلاع، للنضال.

اذن فحتى هذا الجانب الثابت «هو متحرك» ايضا، أو هو دافع للحركة. في عالم كالعالم الذي نعيش، هو عالم الحركة.. عالم التغير والتبدل والثورات الاكتفاء بفهم الهوية من خلال ما هو ثابت فيها، معنى ذلك قتل لهذه الهوية، معنى ذلك الخروج مما هو حي في حياة الفرد والامة، اي التطور والتجدد ـ وخروج من اطار المناخ المباشر الحي الذي تعيشه الامة في عصر التبدل في الأوضاع، وفي المكان والزمان.. التبدل في الافكار. التبدل في الثورات التي شاخت والتي تستعد لان تتجدد... كل شيء ينمو، ثم يتجمد في بعض البنى، يميل الى الشيخوخة.. الا ان الفرق بين حياة الافراد وحياة الامم هو في هذا الجانب.. ففترات الجمود في حياة الامة هي «فترات كمون» ليست فترات انقطاع بالمعنى الكامل للكلمة ـ عندما نتكلم عن انقطاع حضاري مع الماضي. كلمة «الانقطاع» هنا هي من اجل ان نتصور بان الخروج من هذا الجمود لايكون الا بالثورة، لكنه بالقياس الى الماضي هو «كمون».. لان الاستعداد للثورة باق ومستمر والا لما كانت هناك نهضة.. لما كانت هناك ثورة، لما كان هناك تطلع نحو المستقبل.

*** في سياق مثل هذا التصور، هل نستطيع القول ان «البعث» قد طرح بمثل هذا التصور «مشروعا ثقافيا» قومي البعد جديد النظرة في الحياة العربية؟**

ـ لاشك في هذا ابدا فالبعث، استطاع في منظوره الحضاري ان يتحرر، وان يحرر، لاول مرة، الفكر العربي من الاستلاب الحضاري.. من الضياع الحضاري.. من التبعية لمنظور حضاري اخر. هذا المنظور الذي كان منظور قارة واحدة هي «قارة اوربا» الى منظور قارات العالم الخمس بعد الحرب العالمية الثانية، والذي تمتد فيه الامة العربية على قارتين: اسيا وافريقيا. فهو قد فهم «التعددية» من خلال الوحدة وحدة المشروع الحضاري العالمي، فهذا المنظور هو منظور جديد... وهو مشروع لبناء حياة عربية جديدة، وبناء عالم جديد.

مفهوم «القومية» هو الاخر، لم يكن مجرد «نظرية في القومية... انما هو شق لطريق جديد لانبعاث الامة.. هذا الطريق ينسجم مع طبيعة معاناتها.. مع حقيقة وجودها، ومع طبيعة العصر الذي تعيش فيه. لذلك كان المفهوم القومي مفهوما ثوريا، تقدميا، يتصل بمفهوم الجماهير التي جاء دورها في هذا العصر، والتي تقود ثورات ذات نضج سياسي واقتصادي واجتماعي وحضاري، الاستقلالية السياسية والايدلوجية... والاستقلالية في المنظور الحضاري لم تكن كما شاهدنا في ظروف اخرى لامم اخرى حيث لم تكن اكثر من مجرد رد فعل. بل ان الاستقلالية عبرت عن هذا الاستعداد الاصيل لحوار حضاري عميق.. اي للجمع بين ارادة التحرر وبين المسؤولية عن مستقبل الامة ومستقبل العالم...

كل «مفاهيم البعث» اتسمت بانها عبرت عن مشروع جديد، حضاري نضالي ابداعي، لانها تركت المجال مفتوحا امام الجميع، وامام الافكار والمواقف والاشخاص، وامام الامة والعالم، لكي تلتقي مع ذاتها التقاء صميميا في مشروع نضالي ـ حضاري جديد. فالبعث في هذا المجال، لم يقدم فقط مشروعا ابداعيا وحضاريا على مستوى الامة وحدها، بل على مستوى عالمي.. وكان بذلك امينا على تمثيل روح الامة، واستعدادها الدائم للتجدد.. وكان، في الوقت نفسه، معبرا عن اعمق مافي تراثها، الروحي والحضاري من استعدادات دائمة للعطاء الانساني، وللتجدد الانساني.

*** هل نستطيع القول ان لمثل هذا المشروع اتجاهه التاريخي، وامكاناته التي ينبع منها؟؛**

ـ طبعا هو مشروع نضالي، لذلك فهو لم يكن مجرد مشروع «ورقة عمل» ولا دراسة نظرية ولا «مدرسة فكرية» هو مشروع نبع من المعاناة النضالية وبقي امينا على هذه الصلة، وهو يتعرض باستمرار للضعف عندما يبتعد عن هذه المنابع، وبالتالي يتقوى اكثر كلما اتصل بها وعبر عنها بعمق، فهو يعبر عن حقيقة موضوعية وهي: ان الامة العربية في هذه المرحلة من تاريخها في حالة نهضة وهي من اعمق النهضات لانها من اطول النهضات.

في السلم الحيواني نلاحظ ظاهرة بارزة جداً وهي ان الطفولة تعظم وتكبر وتطول مع رقي السلم الحيواني، مرحلة الطفولة لدى الحيوان قصيرة جداً... اما لدى الانسان فطويلة، لانها تحتاج الى انضاج هذا المشروع الضخم الذي هو الانسان الحديث، المعاصر، الحضاري... يحتاج الى ان ننقل اليه خلال مرحلة الطفولة كل مكتسبات الحضارة، على الصعيدين القومي والانساني...

لذلك فان النهضة القومية العربية التي امتدت على قرنين من الزمن كانت اطول نهضة لانها لاتتصل فقط بحدود وباوضاع قومية خالصة، لان موقع الامة العربية، وطبيعة الصراع فيها تنعكس عليه صورة العالم ككل، فالنهضة العربية متصلة موضوعيا بتغير بنية العالم السياسية والاقتصادية والاجتماعية. لذلك كانت صلة حركة عدم الانحياز مثلاً بالنهضة العربية صلة صميمية وعميقة في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية وكذلك نلاحظ في المراحل التي سبقتها كل موجات التحرر في العالم نلاحظ ان لبدايات النهضة العربية صلة بها. هناك تراسل وتواصل بين المحررين في شعوب اخرى ـ سواء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثورات تتصل بالثورات الاوربية وبين الحركات والمفكرين العرب النظريات الحديثة التي طرحت نلاحظ ان لجميعها اصداء داخل المجتمع العربي، وهناك حوار مستمر. . .

اذن، الامة العربية تجتاز مرحلة نهضة. . ومرحلة النهضة هي مرحلة ايجابية، مرحلة استعداد للنضال من أجل تحقيق اهداف، وهي ليست اهدافاً قريبة ولا سطحية بسيطة، بل تتعلق «ببعث امة» من جديد.

هذا المشروع اذن، مشروع ضخم وكبير ومجال الابداع والعمل فيه، مهما كبر فأنه يبدو ضئيلاً. .

وهكذا كان «البعث» دوما مخلصاً في تصوره لحركة النهضة العربية، فهويقيس عمله بمقياس تحقيق هذا المشروع التاريخي بأنه ما يزال في بداية الطريق وبأن امامه الكثير على الصعيد الفكري والعملي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي والحضاري، فهو لاينظر الى الزمن «نظرة كمية». قرنان من النهضة العربية قد يبدوان في نظر البعض بأنهما ليسا بتاريخ نهضة بل هما تاريخ نكسات تمر بها الامة، نجد من ينطلق من هذه الاشارة السلبية ليقول بأنه ليست هناك نهضة الا انه لايلبث امام انتصار ما أن يسقط كل هذه الاراء، وبالتالي يستعيد حرارة صلته بهذا الواقع الحي الذي هوواقع النهضة والذي قد يبلغ الان، وفي هذه اللحظة اقسى حد من الفجيعة ومن التردي، ومن المحنة. . الا انه يرى من خلال صمود المقاومة الفلسطينية، ومن خلال الانتصار البطولي الرائع على النفس وعلى العدو المعتدي على الحدود الشرقية للوطن العربي صورة الامة الحقيقية، لذلك ما يقوله القائد المؤسس بأن الامة العربية توجد حيث يوجد نضال. . هو التعبير الصادق عن حقيقة وجود الامة وامكانياتها.

هذه الصورة التي قدمها العراق. . الصورة البطولية التي تمثل اروع صورة عالمية للصبر وللتحمل وللمعاناة والاستعداد للفداء والعطاء. . هذه الصورة لايمكن ان تكون صورة انحطاط ولا صورة جمود. ولا صورة ابتعاد عن حركة العالم المعاصر. . بل هي صورة النهضة العربية في قلب هذا العالم. .

*** لكن هذا المشروع يواجه تحديات منها ما هو ذاتي ومنها ما هو خارجي.**

- التحديات الداخلية، والخارجية تشكل، بطبيعة الحال، وحده . . وحده متداخلة ومتشابكة، لاننا نخرج من مرحلة استعمار طويل، ومرحلة هيمنة عثمانية، ومرحلة تجزئة وصلت الى درجة التفتيت في المجتمع العربي. . نخرج من مرحلة اصبحت فيها الجماهير العربية في طرف والذين يحكمونها كانهم يمثلون «التحدي الخارجي».

اذن هناك على الصعيد القومي وعلى الصعيد التحرري، وعلى الصعيد الطبقي، وعلى الصعيد الثقافي - هناك غزو خارجي، واثار مراحل مظلمة طويلة. . . لذلك فان التحدي الداخلي والخارجي، كما قلت، يشكلان وحدة، فنحن عندما نجابه رواسب التجزئة في عقولنا. . رواسب هذا الوضع الضعيف في نفوسنا نواجه ايضا هذا الواقع الطبقي حتى داخل قيمنا الاخلاقية بالذات، وليس فقط في قيمنا الاقتصادية والاجتماعية. .

هذا يعني ان الثورة هي نقطة الانطلاق بالنسبة الى المشروع الحضاري مشروع النهضة العربية المعاصرة، الثورة باعمق واوسع معانيها. لذلك فان البعث قد مثل مرحلة انتقال النهضة العربية من «المرحلة العفوية» الى المرحلة الثورية، فهذا الانتقال يفترض التنبه الى هذه الوحدة بين التحدي الخارجي والداخلي. . اي الحاجة الى بناء انسان عربي جديد، والى بعث امة عربية، وليس الى مجرد التربية الديمقراطية للفرد، او مجرد تربية قومية للفرد او مجرد تحقيق الاشتراكية في المجتمع العربي، او مجرد محاربة للصهيونية والامبريالية، او مجرد تعزيز الاستقلالية ومحاربة التبعية بالنسبة لاية ايدلوجية او نظام اخر لأن الانبعاث هوهذا كله، واكثر من ذلك كله: وعي ضرورة مواجهة التحديات بموقف يتجاوز رد الفعل الى انتصار على الذات، وانتصار على عيوب الاخر، وعلى امراض الاخر سواء كان عدوا أم صديقا اي ان هناك دافعا حضارياً يتمثل في صميم النضال، كبدء وكغاية، ويتدخل في صميم المعاناة الراهنة من أجل خلق انسان متجدد، يقترب اكثر فاكثر من حقيقته وحقيقة الامة، وتقترب معها الامة اكثر فاكثر من حقيقة المعاناة الانسانية ضمن هذا العصر، وتطلع البشرية نحو حضارة جديدة.

*** اذن، بهذا المعنى نستطيع القول ان هناك طرحا لنمط جديد ومتميز من الخطاب الثقافي العربي.**

- هنا لابد ان ناخذ بعين الاعتبار ان مبدأ الحوار الحضاري هو من اهم المبادئ الاساسية التي انطلق منها البعث. لذلك فهولم يعتبر ابداً بانه ملك ذاته فقط. . هونتاج الامة وملكها، وهولم يعتبر ايدلوجيته وافكاره على انها تعبر عن الكمال المطلق، اوانه وحده الذي يملك الحقيقة. مبدأ «الحوار الحضاري» جعل هذه الافكار تتسم بالحيوية. . وبالقدرة على استكمال وعيها ونضجها وتطلعها الى المستقبل. . من خلال الحوار: الحوار مع الذات التي هي «حالة الانبعاث» ومع القوى الاخرى التي تعيش في الوطن العربي. . ومع التيارات العالمية المعاصرة، وحوار اعمق من ذلك كله مع التراث العربي بالذات، فنحن نلاحظ بان جانباً من هذا التراث مايزال يحتاج الى قراءة جديدة لكي نفهم الرواد، من المفكرين والفلاسفة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والادباء والعلماء والموسوعيين والفنانين وكل الابطال الذين رسموا في حياتهم في الماضي صوراً لانسان حضاري ولأمة حضارية متطلعة نحو مستقبل انساني افضل . .

فالتميز هنا، كما اعتقد يتركز في هذا الجانب . . جانب حيوية المشروع الثقافي . . نضالية المشروع الثقافي . . قدرته على ان يمارس النقد الذاتي ممارسة اخلاقية ونضالية في الوقت نفسه . . تعتمد على ثقة بالنفس وبأن المستقبل لايمكن ان يكون مضموننا الا من خلال الوصول الى موقف ثقافي عربي قومي تشارك فيه جميع المواهب والنوايا المخلصة والاستعدادات النبيلة لدى جميع ابناء الشعب العربي في كافة اقطاره . . .

*** هناك اليوم من المفكرين العرب من يذهب الى أننا نعيش اكثر من عقدة وهم تتحكم بهذا الخطاب في وضعه الحالي «ويشيرون الى وهم النهضة» و«وهم الحداثة» . . وسواهما من المفاهيم العصرية التي يركز عليها هذا الخطاب في توجهه . .**

- أعتقد بأن جميع المفكرين العرب، وليس مفكراً معيناً او بعض المفكرين يمكن ان تساورهم أنواع من الشك المنهجي أو غير المنهجي الذي يصل الى حد الارتياب أحياناً - أي الشك الدائم - وبالتالي: الانفصال عن المشروع النضالي للأمة العربية في هذه المرحلة، في فترات النكسات تزداد القائمة ويكثر عدد المشككين، فترات الانتصارات والنهوض نلاحظ بأن عدد المشككين، والمرتابين يتقلص ولايكاد يرى له أثر. لذلك نلاحظ بأننا إذا أخذنا الساحة العربية: التفاؤل والايمان بالنهضة وبقدرتها على أن تواجه التحديات وتنتصر عليها . . القائمة كبيرة في العراق . . القائمة كبيرة أيضاً لدى المناضلين الفلسطينيين وكذلك في اية ساحة عربية صامدة، أعتقد بأن عدد المشككين بالنهضة داخل مصر قبل اغتيال السادات كان اكبر منه بعد إغتيال السادات، فهذا الاغتيال بالذات يرمز الى عقوبة تاريخية: عقوبة النهضة للانحطاط . . عقوبه . . الاخلاص والوطنية للخيانة . . إنتصار العقل العربي الحديث على العقل المشبع برواسب تأثيرات المرحلة الاستعمارية التي جعلته غير قادر على أن يفكر من خلال الثقة بالامة.

إذن، المعيار هنا يعتمد على درجة المعاناة القومية الفاعلة لدى كل مفكر عربي أوجماعة عربية، فالنضال هوشرط أساس في الخروج من هذه الدائرة: دائرة الشك . . تماماً كما فعل «ديكارت» حين انتقل من «الشك المنهجي» الى وضع أسس لعقل واثق، ولفلسفة حديثة عملية، متخذاً من المباديء المستقاة من الرياضيات . . من البدهيات . . من المسلمات الرياضية أساساً لبناء عقل جديد . . فهو قد وقف موقف الشك من كل مناهج الفكر السابقة له، والتي لم يبق لها مبرر، لكي يستطيع أن يجيب على حاجات المعرفة الحديثة . . كذلك نحن في هذه المرحلة من حياة العرب: هناك حاجة للانتقال من «الشك المنهجي» الى «اليقين الحقيقي» البعض ينتقل الى يقين غيبي» . . الى «يقين يبعده عن العصر . . وهناك من ينتقل الى يقين يبعده عن الامة . . وهناك من يبقى حائراً، كالريشة في مهب الريح . . .

إذن، ماهو اليقين الذي يجعل فكر المفكر العربي ذا صلة حية بجذور واقعه؟ ماهو الشرط الذي يجعل للأفكار أعماراً، فتكون لها حياة ومراحل تطور؟ هو النضال في هذه المرحلة. لايمكن لشيء ان يخرجنا من دائرة الشك تلك، وإطلاق كلمة «أوهام» على كل ماهو إيجابي في النضال العربي إلا أن نكون جزءاً من هذا النضال . .

وإلا سوف ننظر الى النضال على انه وهم، والى الشهداء على أنهم وهم، مع أن الامة العربية قدمت وتقدم اكبر نسبة من التضحيات من أجل أفكار ومباديء قومية وانسانية. تلك حقيقة موضوعية فهل الشهداء خيال أم حقيقة؟ إننا عندما نبتعد عنهم، ولانرى الساحة التي يناضلون فيها، ولاتكون هناك أية صلة بيننا وبين هذه الساحات النضالية . . يكون شيئاً طبيعياً عدم شعورنا بوجودهم. هناك كثيرون عندما لايعرفون بشيء يعتقدون بأنه غير موجود . .

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

وهنا أيضاً، الشعور، أوعدم الشعور بوجود النهضة . . إن النهضة ليست مجرد مقولة نظرية نستطيع رفضها أو قبولها . . النهضة حقيقة، وحقيقة متمثلة بهذه الاجيال المتلاحقة من المفكرين والمناضلين العرب الذين تحدوا الأفكار القديمة الموروثة لديهم، وتحدوا ايضاً الواقع الأجنبي الذي كان متسلطا على أوطانهم وعلى تاريخهم وعلى لغتهم وهويتهم على امتداد قرنين من الزمن المعاصر.

المسألة هنا لاتتعلق بأفراد . . فالفرد نفسه يمكن أن ينتقل من حالة الى حالة أخرى . . لكن لكي نصل الى الثبات . . الى الخط الذي نقتصد فيه من الشكوك، لابد أن نزيد من الصلة الحية بالواقع الى الصلة النضالية. وعندئذ لابد أن نصل في النهاية الى إيمان بفلسفة جديدة هي الثقة بالامة العربية، وبامكانيتها على النهضة وبالطاقات النضالية، وباستعداد الجماهير العربية للعطاء والنضال، بدل ان نكتفي بأن نرى الجماهير من خلال واقعها الموروث، مسحوقة ومسجونة ومبعدة عن النضال، ونقول بأنها غير مستعدة للنضال. هناك فرق بين أن نقف هذا الموقف، وبين أن ننظر الى العوامل والأسباب والأنظمة والقوى التي تبعد هذه الجماهير عن النضال. وعندئذ بدل أن نرى «وهم النهضة» سنرى وهم اولئك الذين يمنعون النهضة، لأنهم مهما فعلوا فان الارض من

تحتهم سوف تنفجر وتتزلزل، وبالتالي فان النظرة الى الحالة العربية الراهنة لايمكن ان تكون من خلال إسقاط نفسي. . إسقاط مافي نفوسنا ونحن بعيدون عن حركة الامة ومعاناتها الحقيقية، وعن المسؤولية النضالية، وعن التضحية اليومية، وعن خوف من الموت بسبب هذا النضال، وعن تعلق بالحياة بسبب هذا النضال. . عندما لانتحول نحن الى ساحة لمعركة الحياة والموت فان المفكر العربي في هذه الحالة، سوف يتحول الى غربة أونقمة أي الى حالة سلبية أو الى إنسان مجرد. . الى كائن مجرد، ويرى كل شيء مجرداً. عندئذ لا النهضة فقط ستكون موضع الشك لديه بل هو ذاته سوف يشك في فكره وفي جدوى هذا الفكر، وأي عمل فكري. لأنه ابتعد عن النضال. . فكل عمل فكري غير مرتبط بالنضال يجب أن نشك فيه، لأنه في الواقع، ليست له جذور حية تغذيه وتدعمه وتقويه وتجعله قادراً على أن ينتقل من كونه «مجرد فكر» «الى طريق لنهضة الامة، وطريق ليس فقط إضاءة للعمل، إنما خلق له، ودافع للعمل، ومخطط للعمل، وبصيرة تاريخية لمسيرة العمل القومي ذاته.

*** هل نستطيع القول بأننا، ومن هذا الموقع الفكري الذي له خصوصيته القومية وهويته التي يتأكد من خلالها، قد تجاوزنا مرحلة الانبهار بالغرب، كما تجاوزنا مرحلة التصلب العدائي لكل ماهو قادم منه، ودخلنا مرحلة «الحوار الحضاري»؟**

ـ لاشك بأن الجواب عن مثل هذا السؤال يحتاج الى أن نحدد اولاً مفهوم الـ «نحن» فالبعث لم يتصور نفسه أبداً «هوية مستقلة». . بمعنى «الهوية الخاصة» المنعزلة، والمتفردة. فحركة تاريخية كالبعث ولدت ولادة طبيعية من رحم الأمة، وهي تؤكد على لسان الرفيق القائد المؤسس باستمرار بأننا لسنا الا نتاج أمتنا، هي نفسها كانت نتاج حوار حضاري. . حوار حضاري جديد مع تراث الأمة، ومع تيارات العصر الفكرية والسياسية. لذلك أثمر هذا الحوار الحضاري منظوراً حضارياً جديداً، ومستوى جديداً من الفهم ومن النضال نقل الثورة العربية والنهضة العربية من مرحلة الى مرحلة جديدة. .

فالـ «نحن» إذا فهمت بمعناها الواسع ـ أي نحن كعرب ـ لاشك بأننا دخلنا منذ بدء النهضة العربية الحديثة ـ أي منذ ماينيف على القرن ونصف القرن ـ مرحلة الحوار الحضاري مجدداً: مع أنفسنا. . مع ماضينا. . ومع العالم المعاصر. لذلك فانّ «الكمون الحضاري» ، أو«الانقطاع الحضاري» لم يعد مهيمناً على الواقع العربي» وعلى حركة الفكر العربي المعاصر. ولاشك في أن مشاركة البعث في تحقيق هذا التجاوز لحالة الانبهار بالغرب، قد كانت مشاركة متميزة أي في الظفر على العجز الذي كان يؤدي الى الانبهار سواء الانبهار بالماضي ـ بالتراث القومي ـ بموقف عاجز يتخذ وضعاً حتمياً، يحاول تحويل هذا التراث القديم الى شيء سحري ـ وكذلك الانبهار بالحضارة الحديثة وبالتيارات الفكرية المعاصرة وبصيغ الحياة الحديثة في أوربا. . الى درجة تتحول معها الدوافع والنزعات الفكرية ـ العقلانية ذاتها الى نوع من «الصنمية الجديدة». . الى نوع من عبادة العلم، وعبادة التقدم، وعبادة الحداثة على حساب «الأصالة» طبعاً.

تخطي الانبهار ليس عملية سهلة بسيطة. . . فالبداية تحققت ـ كما قلنا ـ منذ بداية النهضة العربية. فالرواد الاوائل، سواء في الجيل الاول أم في الجيل الثاني من المفكرين والمناضلين العرب، بدأوا يحاورون التراث العربي الحضاري القديم والتراث المعاصر حواراً خصباً. . حواراً فيه التفتيش والسعي للجديد، وللمستوى الجديد من «فهم الذات» و«فهم الآخر»، وفهم العلاقة بيننا وبين العالم المعاصر. .

إلاّ أن هذه العملية هي عبارة عن مسار طويل، ومعركة مع الذات، كما هي معركة مع الآخر، لأن مايقدم لنا من تراث فكري قديم هومزيج مما استقر في ذاكرتنا ومماقدمه المستشرقون وماقدمه العقل المتخلف العربي فالتراث نفسه يحتاج الى عملية إكتشاف جديدة. وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتراث الفكري الحديث. . فهو أيضاً مزيج في أبعاده السياسية والاقتصادية مع منظور حضاري غربي يتضمن فكرة الهيمنة على العالم، والسيطرة عليه، والرفض أيضاً: رفض الاعتراف بوجود حضاري خارج أوربا. .

إذن، فان التخلص من حالة الانبهار ـ أي التخلص من العجز ـ وقيام النواة الاولى الايجابية على صعيد الفكر وعلى صعيد النضال هي عملية ولادة تاريخية. . لذلك فهي كما يحتاج الجنين الى شهور كي يكتمل، تحتاج الى استكمال وتكامل ولادة المنظور الحضاري العربي الأصيل والحديث معاً. ولاشك بأن سرعة أوبطء هذه الولادة تتوقف على وتيرة النضال العربي، ودرجة المعاناة، ودرجة القدرة على استخلاص دروس هذه المعاناة. لذلك نجد على الساحة العربية أشكالاً من التناقض، منها مايمثل «العماء الحضاري» فلا يرى شيئاً ينبهر به خارج حدود «الذاكرة العربية القديمة»، والبعض الآخر فقد الذاكرة نهائياً، ولم تعد له صلة بالماضي لذلك فهو في حالة انبهار دائمة بالغرب الحديث، لايستطيع ان يتخلص منها، وهناك صور أخرى: صور انبهار جزئية لجوانب مختلفة من الحياة الحديثه او التراثية القديمة. . . . لكن الخلاص من حالة الانبهار ـ أي حالة العجز المتعددة الأبعاد ـ تحتاج الى ولادة المنظور الحضاري المتعدد الابعاد، الذي ينظر الى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السياسة، كما ينظر الى الثقافة، كما ينظر الى الأنتصار، كما ينظر الى شتىٰ ميادين الحياة. . ينظر الى الذات، والى الشخصية، والى العالم من خلال فكرة «الحوار الحضاري الأصيل»: شخصية حضارية مع شخصية حضارية أخرىٰ تمثل كل فهما مرحلة من تطور الانسانية، كما تمثل الصلة بين الحاضر والماضي المطل على مستقبل له هوية حضارية جديدة.

*** ولكن هناك بالمقابل نوع من «التصلب الغربي» ضد كل ماهو شرقي. . أو - على وجه التحديد - ضد كل ماهو عربي، وفي هذا السياق تتحرك «المركزية الاوربية» وما يصدر عنها من نظرات وتوجهات.**

ألا تجدون ان هذا الواقع يطرح إشكالاً من نوع ما يعترض سبيل مثل هذا الحوار الحضاري؟

- لاحظنا بأن درجة (الانبهار) وشكله يختلفان داخل الوطن العربي خلال القرنين الأخيرين - كذلك نلاحظ ان الحالة المقابلة أي (التصلب في الغرب) ليس على شكل واحد، ولا على درجة واحدة من الشدة أو الانغلاق. . لابل نلاحظ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، أن أوربا بدأت تنظر الى ذاتها نظرة جديدة تحت وطأة التغير الذي حدث في خارطة العالم. . فهي لم تعد «مركز العالم». . لذلك فهي مضطرة إلى أن تقبل المشاركة، وإلى أن تعترف بذلك. .

لذلك نلاحظ بأن الوعي الأوربي لكون الحضارة الأوربية نفسها قد كانت ثمرة حوار حضاري. . هذا الوعي في إزدياد. . وكذلك اكتشاف البعد العربي - الاسلامي كعامل داخل في صلب التراث الأوربي، جنباً الى جنب مع التراث اليوناني - الروماني، والتيار المسيحي. . وأن هذه المكونات قد انصهرت في بوتقة واحدة. وأن هذه الوحدة هي التي أبدعت هذا المستوىٰ الجديد للحضارة الاوربية. إن هذا الوعي هو ايضاً في ازدياد، وهو الذي يضغط باتجاه الحوار الحضاري بين أوربا والوطن العربي لذلك ينمو شعور أوربا بأن العرب هم المستقبل بالنسبة إليها. . كما ينمو شعور أوربا بأن العرب مقبلون علىٰ حضارة لابد - منذ الان - أن يتفاعلوا معها حتىٰ يكتسبوا فضائل تشكل بالنسبة لأمراض الحضارة الأوربية، نوعاً من «العلاج الذاتي». وهكذا فان «الحوار الحضاري» لم يعد تعبيراً عن «فضلة» من الاهتمام والاطلاع والرغبة في الاستزادة. . إنما هو - وبخاصة في عصرنا - أصبح تعبيراً عن حاجة - ليس حاجة المثقفين والواعين فقط - بل عن حاجة تقع في صلب البنيان الاقتصادي والاجتماعي والثقافي للأمم. فليس النفط هو الذي يسهل عملية الحوار الحضاري. . هو، بلاشك، سوف يلعب دوراً مهماً في البدء. . . لكن الوعي بأن ليس المستقبل الاقتصادي وحده بالنسبة لأوربا، إنما ايضاً المستقبل الانساني. . **مستقبل المشاركة في** صنع عالم يخلص المجتمعات الراهنة من الأخطار التي تهدد بالاتجاه نحو حرب عالمية جديدة مدمرة للبشرية أجمع. .

فالتصلب في كل مكان في العالم يتراجع، إلا حيث تشكل «العقد التاريخية» المحرك الأساس لسلوك المجتمعات. .

في أوربا توجد عقد تاريخية، بلاشك. . وهذه العقد التاريخية هي التي تفسر لنا لماذا يقفون أحياناً من «القومية العربية» هذا الموقف السلبي. . والخوف من الوحدة العربية. . كما يبدو أحياناً في الموقف من الاسلام، والنظر الى الاسلام نظرة غير مطابقة لحقيقته. أو محاربته خوفاً من أن تتجدد ذكريات في الماضي، تاريخية، كان فيها الانتشار العربي - الاسلامي قد وصل أوربا، واصبح عنصراً أساسياً في تكوين الفكر، وفي تكوين نمط الحياة الأوربية ذاتها خلال فترة من الزمن. . فيقظة العصبيات الدينية والقومية ليست من روح هذا العصر.

إن هذه المخاوف تتراجع بالحوار. . وهذا الاستعداد للحوار ينمو حيث تكون هناك المعاناة الانسانية الأعمق وهذا مانلاحظه في أوربا من خلال الحوار الذي يقوم داخل أوربا ذاتها بين الاتجاه الماركسي والاتجاه المسيحي. . هذا الحوار بين الاتجاهات الدينية والاتجاهات التي هي اتجاهات مادية - جدلية إلحادية. . الحوار بين العقلانية والروحانية. . الحوار بين الأصالة والحداثة، طالما هو مستمر داخل أوربا، فلا شك بأن هذا سوف يدفع باتجاه التقليل والتخفيف من حدة التصلب، كما ان الانفتاح الداخلي سوف يؤدي الى مزيد من الانفتاح الخارجي - وهذا مانلاحظه، بصورة خاصة، من خلال «رموز جديدة» كثيرة من المتعاطفين مع القضية العربية، ومع الذين يحاولون أن يفهموا النهضة العربية المعاصرة على أنها لخير الانسانية جمعاء.

*** وفي هذا السياق يمكن ان نبدأ بمثل من «شبنغلر» لننتهي بمثل آخر هو «روجيه غارودي». .**

- لاشك بأن النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد شهد مع نضج التيارات الفكرية الكبرىٰ في الغرب، قد شهد أيضاً بداية الوعي بأن هذه الحضارة قد وصلت الى طريق مسدود. قد أعطت كل ماتستطيع أن تعطيه وبدأت تكشف عن الخلل الكامن فيها. . لأن هذه الحضارة بنيت على الصناعة، وعلى الاقتصاد، وعلى العلم، لذلك فهي لابد من أن تكون لها نتائج وضعية ضخمة. . لابد ان تكون لها نتائج على صعيد الحياة بمعناها المادي، وأن تؤدي الى إزدهار الجسد الانساني. أما روح الانسان فقد بقيت شبه محنطة، وبالتالي لم تنم. . أصبحت مهددة. لذلك شاع نوع من الخوف أساسه الشعور بتدهور الحضارة في الغرب بداية شعور بأن

الحضارة الغربية بدأت تتعرض للانهيار، فنيتشه الذي رأى في موسيقى «فاغنر» أوج التقنية، الا أنه لاحظ أيضاً بأنها بداية الفراغ الروحي. . . بداية التراجع . . بداية الانهيار.

و«ازوالد شبنغلر» الذي استطاع من خلال دراسته للحضارات أن يتبين حقائق أساسية، وهي أن المسيحية عربية، وبأنها تعرضت للاغتراب في اوربا، وأن الجانب الروحي هو غير أصيل في بنيان الحضارة الغربية وأنه كان أشبه «بعلاج نفسي» لخطايا اكثر منه نوعاً من الانقاذ، والاشراق الروحي الذي يمكن ان يبدع شيئاً جديداً. لذلك خضع لسلطان العقل المنطقي، العقل الرياضي، وأصبح مقنناً، ولم يكن له دور في جعل العقل يتعامل مع القيم المطلقة، ومع القيم الروحية تعاملاً متوازياً. وهكذا نما عقل الانسان. . نما جسد الانسان على حساب هذا الجانب القيمي - الجانب الانساني. . الجانب الروحي. كما يقول (هنري بركسون) احد فلاسفة الغرب اللامعين في النصف الاول من القرن العشرين

هذا الوعي بالتدهور الحضاري في الغرب كان لابد أن يفتح الأنظار على حقيقة أساسية، وهي أن المسيرة الحضارية الانسانية واحدة. . فعندما تبدأ حضارة مابالانهيار معنى ذلك أن حضارة جديدة تولد. ومن هنا يأتي الاتجاه نحو الشرق. . . نحو الحضارات الهندية، والصينية، والعربية. وكون تعامل الغرب مع الوطن العربي تعاملاً كبيراً وقوياً، فان الحوار الحضاري معه كان مصحوباً بصراع حضاري. . إلا أن هذا الصراع كان صراعاً زائفاً. المسيحية طالما هي عربية، والاسلام عربي، فان الصراع لم يكن بين «مسيحية» و«إسلام». . انما كان الصراع، في حقيقته، بين أوربا، التي تستعير وتتمسك بأسلحة عربية (المسيحية)، ضد الاسلام العربي. والمسيحية والاسلام كلاهما ثورة روحية عالمية. . فهما ينطويان على استعداد دائم للحوار الحضاري. لذلك فان تجميد قدرة المسيحية على الحوار الحضاري. . وبالتالي النظر الى الاسلام على أنه نفي للمسيحية، في حين ان الاسلام حوار مع المسيحية واليهودية، واغناء لهذا الحوار باتجاه التكامل والنضج. . . كل ذلك كان لابد أن يدفع البعض الى أن يقول بأن الخلاص يأتي من الشرق

ولأن العرب دفعوا، ومازالوا يدفعون ثمن نهضتهم آلاماً كثيرة، فأن وعياً متزايداً في الغرب يشير الى ان هذه الآلام هي التي سوف تكون ينبوعاً للحضارة الانسانية الجديدة التي تأخذ شكل حوار حضاري عميق بين «الام قومية» و«آلام انسانية» موجودة في كل مكان، وان بنسب مختلفة. . وحظ أوربا منها ليس بالقليل. وهذا ماتميز الاستاذ (روجه غارودي) بادراكه المبكر، وبطرحه لفكرة (حوار الحضارات).

*** هل أفهم من موقفك هذا في موضوع الحوار الحضاري، أنك ترىٰ ان هذا الحوار ينبغي أن يقوم على مايصطلح عليه: «التنافذ المتبادل»؟**

- «التنافذ المتبادل» ينطوي على بعدين: «التنافس» و«التكامل». . . التنافس وجه. . جانب تحريضي. . حافز. الا أن التنافس لايمنع التساند والتكامل، لذلك ليس هناك بعدان نقيضان، إنما هناك، ربما حالة تضاد في بعض الأحيان. . وهناك حالة تفاعل وتكامل في أحيان أخرىٰ. فالمطلوب ليس هو تجاوز الحضارة العربية للحضارة الأوربية، لأن الحضارة العربية الآن في طور التكوين. وهي لأنها حضارة ذات بعدٍ إنساني. . ذات رسالة، فانها سوف تستوعب كل الدوافع الحضارية في المجتمع الأوربي، وسوف تغني هذه الدوافع باتجاه إنساني. لذلك فان «التنافس» سوف يبقى نوعاً من تمسك كل طرف بأصالته، وبالتالي فان التداخل (التنافذ) يعني ذهاب كل منهما الى أعماق الحوار مع الآخر. فبقدر ما يشكل الأول حالة تحدي، أي عاملاً تحريضياً. بقدر مايشكل الثاني حالة تمثل حي - أي عامل اكتشاف كل منهما للجانب المكمل في الآخر. لذلك يصبح نوعاً من التزاوج. . . من عناق الحضارات. فهناك صراع حضارات، وحوار حضارات، . . وهناك أيضاً عناق حضارات يمكن أن يؤدي الى نوع من الوثبة الحضارية الجديدة التي تنتظرها الانسانية، وبخاصة في هذه المرحلة.

*** اننا نعرف ان كل حوار يتطلب وجود طرفين متكافئين، وفي حوار حضاري كهذا ينبغي وجود هذا التكافؤ بين الحضارتين المتحاورتين. ان المشكلة، كما تبدو، تتمثل في البعد الزمني بين كل من الحضارة العربية والحضارات الاخرى. فنحن كما يظهر من كثير من الطروحات التي تقدم في هذا السياق، نريد محاورة الحضارة الغربية الراهنة بانجازات حضارة عربية هي في عداد التراث. . . وهذا مايجعل التباعد واقعاً بين بذور كل من الحضارتين ونهاياتها. ألا تجد ان هذا يمثل إشكالاً من اشكالات هذا الحوار الذي نريد تحقيقه؟**

- الاشكال هنا رياضي اكثر منه معادلة حية للحوار الحضاري. فالتكافؤ له اكثر من معيار. . إذا أكتفينا بالمعيار المادي. . الانجاز المادي. . لايوجد تكافؤ طبعاً بيننا وبين أوربا. . وربما كان الصراع بين القضية العربية وبين العدو الصهيوني يقرب الى الأذهان اكثر صورة عدم التكافؤ هذا، فالعدو الصهيوني هو إمتداد للغرب. . لذلك فهو في بنيته المادية غير متكافئ مع واقع التخلف الموروث في المجتمع العربي، بيد أن هذا المجتمع الناهض نهضة جديدة لم تستكمل بعد كل أبعادها الحضارية المادية، هو مجتمع يغالب نفسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقدر مايغالب ظروف تخلفه والعدو الذي يستغل تلك الظروف. لكن إذا نظرنا الى جوانب أخرىٰ: الجانب الأيديولوجي. الجانب النضالي والجانب الانساني، سنلاحظ هنا ان عدم التكافؤ يشير الى نوع من الأرجحية للعرب على الغرب، وعلى عدوهم الصهيوني. العدو يتمثل بأيديولوجية متخلفة، عنصرية، تفهم التاريخ والارض والشعب فهماً سحرياً لاهوتياً، بعيداً عن الفهم العقلاني الموضوعي الذي يشكل سمة هذا العصر. القضية العربية تأخذ شكل ثورة، في حين أن النظام الصهيوني ودعوته العنصرية يأخذ شكل عصابة. أوربا نفسها لم تخرج من المرحلة الاستعمارية بدون نتائج سلبية.. هذه المرحلة السلبية استمرت، ومايزال قسم كبير من الذين لايحاورون حضارياً هم من ذيول المرحلة الاستعمارية القديمة. لذلك فان التكافؤ هنا أو عدم التكافؤ، له اكثر من معيار..

من هنا ما حدث في غزو لبنان، وفي مجازر «تل الزعتر» من قبل، وفي «شاتيلا» و«صبرا»، والمجازر التي سوف ننتظرها في المستقبل.. سوف تكشف للعالم كله ليس عن تدهو «المعنىٰ الحضاري «لسلوك» الدولة الصهيونية» بل لان «الدولة الصهيونية» إمتداد للغرب، سوف يكتشف الغرب بنفسه إنحطاطه القيمي... إنحطاطه الأخلاقي والانساني.. وسوف يجد، على العكس، في موقف العرب.. في عدم الرد على الجريمة الأخلاقية - الحضاري بنفس المستوىٰ، إنما بتجاوز هذا المستوىٰ، وتأكيد الطابع الانساني للنضال العربي - وهذا مايبرز بوضوح تام على الحدود الشرقية للوطن العربي: كيف يسلك العدو الايراني، وكيف يسلك العراق.. سواء في التعامل مع الحرب أم في التعامل مع الشعب، ومع القيم.. كل ذلك يكشف عن أن «عدم التكافؤ» في جانب لايلغي «التكافؤ» في جانب آخر، وهنا يكون زمن «التطور المادي» هو غير زمن «التطور الروحي» والتطور الانساني فزمن التطور المادي يأخذ أحياناً شكلا هامشياً بالنسبة لضمير الانسان.. في حين أن زمن المعاناة النضالية - الانسانية يأخذ طابعاً مطلقاً، وعندئذ يضع التطور المادي على الهامش، ويضع في صلب إهتمامات الانسان التطور الروحي الجديد...

إننا بقدر ماننبهر أحياناً بالانجاز المادي الأوربي، فان الغرب بالمقابل ينبهر بالازدهار الروحي والانساني في الحضارة العربية الوليدة الجديدة التي هي حضارة النضال العربي المعاصر.

*** هنا تطرح قضية جوهرية، تتصل بتكوين الارضية الفكرية لكل من الواقعين، فالغرب المعاصر يتحدر من نزعات عقلانية تلتزم جانب التحليل والمنطق المتوازي في غالب الحالات. أما نحن فان الغايات الواقعية عندنا مؤسسة على نظرة متيافيزيقية، والحقيقة الكونية عندنا قائمة على الربط بين الارض والسماء.. او لنقل على موقف روحي. ألا**

تجد في ضوء هذا، ان مسيرة كل من الحضارتين في الاهداف والغايات النهائية مسيرة متناقضة الجوهر، ويمكن للحوار الحضاري ان يتعثر بسبب من المسار في هذا السياق؟

- التناقض هنا يتعلق بالحاضر، حاضر الغرب وحاضر العرب، هذا الحاضر لايمكن ان نجتزئه.. لايمكن ان نخرجه من مساره التاريخي (الماضي والحاضر والمستقبل) فما في العرب اليوم من رجحان للعقلانية الذى هو ثمرة للتطور الحضاري لايمكن ان ينسينا ان في اصول الحضارة الغربية جوانب لاعقلانية، فما تزال المراحل السحرية والاهوائية والفلسفية والعلمية الوضعية تتداخل - بالرغم من ان اوربا قطعت شوطاً كبيراً في تجاوزها الى مرحلة النظرة الجدلية التي تستوعب شمول اكبر عوامل الحياة والتطور - لقد تجاوز تطور المجتمع الغربي مرحلة التفكير اللاعقلاني ولكن اثار المراحل السابقة لاتزال موجودة بـ البارا - سايكولوجي.. بأستحضار الارواح.. الاوهام.. وبعودة السحر.. لأن عبادة العلم لم تؤد الى النتيجة المتوخاة اي السعادة، فالمعرفة تضخمت لكن قلب الانسان مايزال مضطرباً بالخوف - بالقلق - وبالهلع - اما حاضر العرب اليوم وهو حاضر خروج من الانحطاط هو الآخر لايمكن ان نطالبه بأن يتخلص بضربة سحر من تأثير رواسب الأنحطاط لكن تطوره وهو يغالب هذه العوامل لايمكن ان يكون الا صعوداً باتجاه تجديد الصلة الحية اي العلمية والثورية وبالتراث الحضاري والروحي القدم وكذلك باتجاه التفاعل مع معطيات الحاضر الحضاري العالمي. فأذا كان ظاهر التناقض يوحي بأن حضارة الانحطاط لاتستطيع ان تقابل (قمة الحضارة) ولا ان تتجاوز معها وبأننا نعيش عقلية انحطاط التي هي ايضاً عقلية سحرية لاهوتية. غير ان الواقع الذي يكشف بطلاقة هذا الطرح يتمثل في صورة نهضة الامة في وجه التحديات وفي يقظة العقل العربي وفي كون مسار النهضة العربية هو مسار فعالية العقلانية المتجددة في الفكر العربي لعوامل الانحطاط والقدرة على شمولية النظرة وعلى التحليل وعلى التركيب الجديد - وليس التركيب الوسيط الذي يأتي على شكل نقل الصيغ وانتقائها، بل على شكل اكتشاف لصيغ جديدة، وعلى بناء جديد للفكر وللحياة وللنضال وعلى هذا فأن هذا التناقض هو الى حد بعيد تناقض لا يستوعب حركة الواقع باتجاه تجاوز الحاضر العربي لتناقضاته، وغرق الواقع الاوربي بتناقضات جديدة، لذلك فان المسألة ليست بهذا التبسيط.. وبالتالي لايوجد وضعان متناقضان، بل يوجد تناقض في كل جهة، وهناك، بطبيعة الحال، إختلاف في المرحلة التاريخية.. هذا الاختلاف لايبرر أن تكون العلاقة بين الجهتين علاقة متكافئة كل

التكافؤ ولا ينفي أيضاً امكانية، الصعود باتجاه التكافؤ مع الزمن.

*** أمام هذا الذي تقوله أريد أن نأخذ نموذجاً فكرياً من الغرب المعاصر. ولنأخذ المفكر الفرنسي روجيه غارودي، الذي تحول من ذروة المادية ممثلة بالماركسية، الى نزعة روحية - ممثلة بالمسيحية - مالبثت أن نمت وتطورت لتصل به الى الدعوة الى الحوار مع الحضارة العربية من الموقف الروحي ممثلاً بالاسلام.**

- الواقع ان المسألة ليست إنتقالاً من شيء الى نقيضه، فـ «غارودي» يمثل في تجربته الفكرية والنضالية، تمثيلاً حياً حوار الغرب مع نفسه، ومع العالم. غارودي إستبق ماهو قائم الآن من حوار بين التيار الماركسي، والتيار المسيحي.

إذا أخذنا نحن الأمور بما هو أبعد من حدود الطرح السطحي، نجد أن الماركسية ليست اكثر من «مسيحية جديدة» بالنسبة لأوربا لأنها بقيت ضمن المنظور الأوربي. كل ماهنالك انها أرادت تحرير الانسان من استلاب كبير وضخم.. الا أنها وقعت في إطار الجزئية في النظرة، بالرغم من محاولتها الشمولية.. تماماً كما وقعت المسيحية من قبل عندما تحولت الى مؤسسة، وكذلك الماركسية عندما تحولت الى مؤسسة، فأخذت تنظر الى ذاتها وكأنها شيء غير مستقل عن الآخر، بل هو نقيض للآخر. الماركسية قدمت نفسها كدين جديد رافض للدين.. هي، في الواقع، نزعة روحية، ثورية، إلا انها بثوب إقتصادي، لان بنيان المجتمع الاوربي الاجتماعي قائم على أساس الصراع بين وسائل الانتاج وملكية الانتاج، أي بين مايمكن للنظام الرأسمالي أن يعطيه من تقدم، وأن يأخذه من إنسانية التقدم. لذلك، فان الماركسية معاناة، معاناة فكرية وروحية.. لكنها أعطت لنفسها شكلاً قدمها كدين جديد، وفي الوقت نفسه قدمها وكأنها شيء مضاد للدين.

المسيحية أيضاً تصرفت على هذا النحو بالنسبة للعلم، وبالنسبة للتطور العام للمجتمعات، وللعقل البشري فالمؤسسة الدينية فرضت إرهاباً على كل شيء وظهرت كقوة مادية، ضد الروح. إذن الاساس روحي، لكنه بشكل مادي..، والماركسية أساس روحي بشكل مادي أيضاً.

لكن بعد فترة من الزمن.. بعد ان انتهت مرحلة هذا التطور الاجتماعي الذي كان قائماً على التناقض بين البروليتاريا وبين البرجوازية، بعد أن أصبح المجتمع بأكثريته جماهير كادحة، وأصبح المستغلون طبقة محدودة العدد، والديمقراطية تتيح المجال في المجتمع الأوربي لهذا المزيد من تكسير القواقع، وللتصنيفات التقليدية. نلاحظ بأن الماركسية وعت أهمية الجانب الروحي في الدين.. والدين أيضاً وعى الجانب المادي وأهميته كجزء أساس من تطور الروح، لذلك فان كلمة «روحية» لم يعد لها معنى اللاهوتية... إن «الروحية» هي «روح العصر».. روح الثورة مع الحرية.. والاهتمام بالانسان بشكل أساسي.. بانسانية الانسان، وإنسانية المجتمع. لذلك اكتشفت كل دعاوى الاشتراكية التي لا تقيم اهمية للانسان، ودعاوى حرية الانسان وحقوق الانسان التي لاترتكز الى تأمين الحقوق المادية، وشروط تحقق الشخصية

الأنسانية للأنسان في المجتمع غارودي هو التعبير عن هذا الحوار في الداخل، فالحوار الداخلي هو الذي جعل اوربا تخرج من التمركز حول ذاتها الى ادراك ان الحوار الحضاري هو الذي أبدع حضارتها وهو الذي اوجدها - وبخاصة تأكيد غارودي على اهمية البعد العربي - الاسلامي في تكوين التراث الحضاري الاوربي.. والتأكيد على ان المستقبل سوف يكون حواراً حضارياً مستمراً بين الحضارة العربية الصاعدة المنبعثة من جديد وبين حضارة اوربا التي تدين في جانب منها للحضارة العربية القديمة، ومن هنا ما نلاحظه من اتجاه الى تمثل عملية الحوار الحضاري كقانون من قوانين تطور المجتمعات البشرية، وهو تماماً ما سبق للبعث ان اكتشفه وجعله اساس نظرته الى الحياة وفي صلب نضاله اليومي.

*** هل تعتقد ان الاستشراق قل حلَّ بعض الاشكالات القائمة على مستوى الحصار الحضاري بهذه الصيغة التي تطرح؟**

- دور الاستشراق بقي خارج اوربا اقوى منه داخل اوربا نفسها، تأثر جماهير المثقفين او الجماهير بشكل عام داخل اوربا بالمستشرقين كان تأثراً محدوداً، في حين نلاحظ ان تأثير المستشرقين في الثقافة العربية - ثقافة النهضة العربية - كان تأثيراً كبيراً، لأن المثقفين وجدوا في فكر المستشرقين هذا النوع من الزواج بين المنهج العلمي وبين معطيات تراثهم الحضاري، اي نوعاً من القراءة المنطقية لهذا التراث، بيد ان اهتمام المستشرقين بهذا التراث جعلهم يسقطون الى حد بعيد فهمهم الاوربي عن هذا التراث، فبقيت نظرتهم غريبة، وبقوا ضمن اطار المنظور الحضاري الغربي، لذلك فهم يلامسون ملامسات متفاوتة في درجة عمقها وموضوعيتها الجوانب المميزة لهذا التراث، والشخصية المتكاملة لهذا التراث التي هي شخصية قوية ونضالية وانسانية وروحية معاً، فضلاً عن اللغة التي شكلت منبراً رائعاً لتعبير الأمة عن عبقريتها ثم ان الاستشراق مر بمراحل:

- مرحلة كان فيها الأطلاع على التراث يوظف ليس لأشباع رغبة او تلبية لنداء الحوار - الحضاري وتعبيراً عن اعجاب بتراث العرب وانبهاراً به بل كان يوظف احياناً من اجل محاربة هذا التراث وذلك تحت ضغط الموقف السلبي من هذا التراث، الموقف السلبي من الاسلام، ومن الحضارة العربية. هذا الموقف الذي كانت تحكمه العقد التاريخية والنظرة الاستعمارية والتي كانت تقلل من اهمية هذا

التراث، او تعمل على التظاهر بالمبالغة في تقييمه لأغراض لاعلاقة لها بالمعرفة العلمية، ـ في مرحلة ثانية نلاحظ ان هذا الموقف قد تبدل مع بدء انحسار الموجة الاستعمارية، وعندئذٍ اتسع عدد اولئك الذين تميزوا بالتعاطف الموضوعي مع رسالة العربي والتفاعل الحضاري معه، المرحلة الجديدة اذن، مرحلة تحرر المستشرقين من جانب سلبي من جوانب المنظور الحضاري الاوربي، والدخول في اطار ايجابي يسهل عملية التفاعل وفهم التراث العربي فهماً اعمق، حيث نلاحظ ان هيغل مثلاً في موقفه من الاسلام يتميز تميزاً واضحاً نلاحظ (جيته) وهناك من المفكرين من فتح المجال مثل «شبنغلر» و«توينبي» ثم نلاحظ الآن اعداداً كبيرةً من المستشرقين سواء في ايطاليا ام من فرنسا ام في المانيا، كما نلاحظ اعداداً اخرى في الاتحاد السوفيتي وفي بولونيا وفي مراكز اخرى كثيرة، هناك نوع من الاهتمام بالتراث العربي اهتماماً حضارياً، اما في امريكا فنلاحظ بأن هذا الاهتمام يأخذ معنى آخر، ومجرى آخر، الاهتمام هنا ينصب على فهم التراث العربي لتوظيف هذا الفهم سياسياً وباتجاه مناقض للمعنى الأنساني للحوار الحضاري، فالحوار من اجل ان ينتهي الفكر الغربي الى هيمنة جديدة والى سيطرة جديدة على التطور العربي العصري، ولكن روح العصر تفرض وجود المزيد من العناصر المتمثلة لضرورة الحوار الحضاري، واهميته في جميع المجتمعات، يمكن ان يكون الاستشراق قد لعب دور المفتاح لهذا الحوار الحضاري، ولاشك بأنه مفتاح ذو اهمية كبرى، لأنه بالأضافة الى تسهيله على المثقفين العرب طريقة فهم الغرب لتراثنا وجعلنا نهتم بتقنيات هذا الفهم، فأنه من جانب آخر ادى الى هذه (الصدمة) التي يمكن ان تنبه المثقف العربي الى ان منظور المستشرق مايزال ـ بالرغم من كل التعاطف الايجابي منظوراً مختلفاً ـ ولابد ان يكون مختلفاً ـ مع المنظور العربي. . لأن المنظور الحضاري يولد من داخل المعاناة، معاناة المجتمع الحضارية ـ وهذه المعاناة لها ابعاد قوية تتعلق بالثقافة وابعاد نضالية اضافة الى الجانب الأنساني المميز.

*** وأين تقع دعوة «المثاقفة» أو «التثاقف» التي يطرحها بعض المثقفين العرب من مثل هذا التصوّر الذي تطرحونه عن «الحوار الحضاري»؟**

ـ «الحوار الحضاري» يستلزم، بطبيعته، شروطاً أساسية. أول شرط هو الانفتاح لكن، في الوقت نفسه، «الانفتاح الحي» وليس «الانفتاح الجامد» ـ بمعنى فهم الثقافة فهماً حياً، وبأنها شيء ينمو، وشيء بحاجة مستمرة الى النمو. لذلك عندما نأخذ الثقافة، بمعنى ان لنا ثقافة قديمة ولهم ثقافة حاضرة، وضمن هذا الاطار تجري عملية «التثاقف». إنها، في الواقع، عملية توسيع، أو تطوير للاستشراق، ضمن هذه الحدود يمكن أن تكون عملية «التثاقف».

لكن عملية الحوار الحضاري أعمق من ذلك. . تقتضي أن يدرك المثقف الأوربي بأن جانباً من ثقافته لم يعد حياً، ولايمكن أن يتجدّد إلّا بالحوار مع الأخر، وبصورة خاصة مع ذاك الذي يعاني عملية التجديد الثقافي، والانبعاث الثقافي، ليس من خلال «التأمل الفكري»، بل من خلال «يقظة الحياة» كلّها. .

إنّ العرب يملكون هذا الشيء. في أوربا هذه اليقظة تمت. . لذلك فإنّ عملية «التطوير الثقافي» الآن هي بحاجة الى التفاعل مع ولادة ثقافية جديدة ـ هذه الولادة الثقافية الجديدة نستشعرها نحن، وبالتالي نحتاج من خلالها إلى إعادة فهم التراث العربي فهماً جديداً. فالتفاعل مع الغرب يجب أن يتمّ من خلال هذا الجهد الذي نبذله نحن من أجل إعادة فهمنا لتراثنا على أساس يمكّننا من فهم الجانب الايجابي في الثقافة الأجنبية، وكشف الجانب السلبي أيضاً من هذه الثقافة. فالحوار هنا ليس «مشاكلة»، ولكن لابدّ من «المشاكلة». و«المثاقفة» لابدّ أن تتضمّن جانباً من «المشاكلة»، لأن هناك تباعداً، وعدم تكافؤ أحياناً. وهناك، أيضاً، رغبة في الفهم المشترك. . ورغبة في التطوّر المشترك.

إنّ عملية «المثاقفة» هنا ليست عملية سهلة. . بل هي نوع من النضال الصادق، الراغب رغبة جدّية في أن يفهم كل منا الآخر، لمصلحته بالذات، لكي يمتلك القدرة على أن تطوراً ثقافياً حياً، ولكي يأتي هذا التطوّر الثقافي ضمن إطار التطوّر الحضاري، فالثقافة هي روح الحضارة. . وبالتالي بدون وعي الثقافة لأهمية الارتباط الحيّ بين الثقافة والنضال. . بين الثقافة وإعادة تنظيم الحياة. . بين الثقافة وإعادة بناء العالم من جديد لايمكن أن يتمّ شيء من هذا. فالأوربي يهمّه إعادة بناء العالم من جديد من أجل أن يستقرّ، وأن يطمئنّ، وأن يأتي السلام متوّجاً لانجازاته. أما نحن فنريد أن يأتي هذا البنيان الذي يريده الغربي، ولكن من خلال وضع كل أمة في مكانها الطبيعي، وإزالة عوامل الحروب والاصطدام.

«التثاقف» هنا، إذن، هو عملية ذات أبعاد متعددة يمكن أن تغني عملية الفهم للآخر، وتغني عملية فهم كل طرف للجانب السلبي الذي يمكن أن يحدّ من عملية المثاقفة. وأيضاً يمكن أن يكشف عن الجانب الايجابي في الآخر الذي يجب أن يتوحد ليكون «التثاقف» مجالاً حياً لحوار حضاري عميق، وليس مجرد عملية إزالة لعقبات في طريق الحوار. . إنما هناك مستوى من الفهم يختلف تماماً. فكلمة «قومية» وما توحيه في إطار الوطن العربي الآن، وتطلّعه نحو إستعادة قوّته هي شيء يختلف تماماً عن معنى القومية هناك. معنى «الرسالة» هنا. . معنى «الثورة» هنا. . معنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الحـريـة» هنـا . . معنى «الـديمقـراطيـة» . . موقف المرأة في المجتمع . . النظرة الى الانسان كفرد، والى علاقته بالامة وبالمجتمع . .

إذن، المسألـة هنـا ليست فقـط مجرّد حوار . . إنما هي كشف للعوامل المعيقة، والانتقال بالحوار الى مستوى القدرة على دخول كل طرف في فهم عميق للطرف الآخر.

بهذا المعنى يكون «التثاقف» طريقاً لـ «التنافذ»، كما هو طريق لوضع حدّ لـ «التشاكل» من خلال هذه العملية من النضال المشترك.

*** لكنّ أمراً كهذا يتطلب «إصغاءاً متبادلاً» من طرفي الحوار . .**

ـ طبعـاً، هذا الاصغاء المتبادل هو شرط أولي لكل حوار، وإلاّ فإن الحديث يكون مع الذات، ولايصل الخطاب الثقافي الى الآخر . . وبالتالي يحاول الانسان عندئذٍ، أن يفهم من الآخر ما يريد أن يتكلمه هو عن نفسه، ولا يرى في الآخر مرآة كاملة لما ينقصه وما يحتاج إليه لكي يستوعبه، ولايستطيع أن يرى صورته عندئذ في مرآة الآخر. «الاصغاء المتبادل» تعبير عن القدرة على فتح باب الحوار الحضاري على المدى الذي يمكن ان يوصل الى فهم مشترك، والى القدرة على تجاوز الذات . . تجاوز التمركز حول الذات الى الدخول في حوار مع الآخر، هو سمة من سمات النضج في العلاقة الثقافية.

*** اودّ هنا ان اطرح قضية تتعلق بصلب هذا الحوار، وهي تتصل بثقافتنا، في حاضرها وفي عمقها التاريخي، فثقافتنا في الماضي امتلكت قدرة الفعل الخلاّق، فكوّنتْ نفسها، وأثرتْ في الثقافات الأخرى. ونحن في حوارنا الحضاري الذي يقوم أساساً على أبعاد ثقافية ـ وقد حددت، في ما قلت حتى الآن، الكثير من هذه الابعاد ـ هذا الحوار لايمكن ان يقوم على «إنجاز الماضي»، إنما ينبغي ان ينطلق من «واقعنا المعاصر» ومما نحن عليه اليوم، بحكم كونه يواجه واقعاً معاصراً. فهل ترى ان لثقافتنا المعاصرة مثل هذا الفعل الذي كان لها في الماضي؟**

ـ لنكن صادقين مع أنفسنا، ونفهم لماذا لايعترف الغرب بأن لنا ثقافة معاصرة، متميزة، تتجاوز حدود ما تأثرنا به نحن من الغرب في هذه المرحلة، لأن الثقافة الجديدة . . ثقافة النهضة ـ كما اكدنا دوماً ـ هي ثقافة خارجة من عوامل إستلاب . . متحررة من عوامل التجزئة والتخلّف والاستغلال الطبقي ومن الانغلاق على الذات والتعصب ورفض الآخر وعدم الاستعداد لفهم الآخر فهماً عميقاً. هذه الثقافة لكي تستكمل تحررها من هذه الابعاد تحتاج الى حوار حضاري مع الآخر، وتحتاج الى اقتباس، وتحتاج الى نقد . . إلاّ أنها ينبغي ان تقيس نفسها دوماً بمقياس رئيسي، هو درجة قدرتها على تجديد الصلة الحية بالماضي، وعلى الدخول في حوار عميق مع التيارات المعاصرة. هذا المقياس إذا أخذناه بجدية نلاحظ بأننا لانستطيع ان نتحاور مع الغرب من دون تجديد هذا التراث الماضي، وتقديمه من جديد في صورة تكشف للغرب بأننا أصبحنا متكافئين مع هذا المستوى الحضاري القديم. فالمستشرقون أقبلوا على هذا التراث القديم لكي يفهموه لأنّه تراث حضاري ما يزال حتى الآن بمستوى مهم ومؤشر . . وبالتالي فانهم عندما يكتشفونه يتغذون به، بالرغم من هذا البعد الزمني القائم بين هذه اللحظة وبين المرحلة التي أتى بها هذا التراث . .

فتجديد التراث عملية تشكل مدخلاً من مداخل الحوار الثقافي والحضاري مع الغرب. وهو أيضاً عامل من أهم عوامل بدء تكوين ثقافة حديثة . . لأن هذه العملية سوف تزوّد الفكر العربي بأصالة تسمح له بأن يتمثل تمثلاً حياً ماهو قائم في الغرب.

العملية هنا، إذن، عملية حيوية. كما يحدث تماماً بالنسبة للكائن الحي . .

لانستطيع التحاور مع الغرب تحاوراً جدياً إلاّ بالجمع بين هذين الجانبين: القدرة على إحياء التراث، والقدرة على التمثل الحي لما هو قائم في هذه الحضارة الحديثة . . لأن المجتمع الأوربي في حالة تراجع حضاري . . لذلك فإن الثقافة الأوربية، شعوراً متزايداً منها بهذه العملية، سوف تُقبل على محاولة فهم ما يستجد لدينا من انتاج فكري وثقافي. لكن لن يؤدي هذا الاطلاع الى حوار حضاري إلاّ عندما يكون هذا النتاج الثقافي هو عملية تعبير عن شخصية حضارية متجددة. وإلاّ فإن الغرب سوف يجد في الكثير من نتاجنا صورته . . تأثرنا به. لكنه عندما يجد، بالاضافة الى ذلك، ان هذا التأثر لم يأتِ من ضمن «عملية تراكم»، إنما عملية ابداع جديدة، واعدة بابداعات مقبلة، وبأن هذه الشجرة ستصبح غابة . . وعندئذٍ يمكن ان يكون هناك شعور لدى المثقفين الغربيين، بالرغم من الفجوة الثقافية القائمة الآن، بأن هناك شيئاً يغري بمزيد من التفاعل، لأن هذه البذرة حية، وسوف تثمر، وتعطيه فرصاً جديدة، بالرغم من تفوّقه الثقافي، على أن يعالج تدهوره الحضاري.

*** في ضوء هذا اقترح ان ننظر الى ما هو متحقق فعلياً في ثقافتنا الراهنة فننطلق منه . . فنقول إن لعالمنا المعاصر جغرافيته الثقافية، فأين موقعنا، نحن العرب، على المستوى الثقافي في هذه الجغرافية؟**

ـ بالرغم من ان «الجغرافية الثقافية» تختلف عن الجغرافية السياسية، والجغرافية الاقتصادية والاجتماعية، لأنها متحركة اكثر، وذات أبعاد تتصل بالماضي اكثر ـ اي بجذور الحضارة ـ لذلك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمكن ان نتبيّن ان الموقع الثقافي هنا له عدة أبعاد:

- هناك «البعد السياسي» للثقافة - وعندئذٍ نلاحظ بأن الثقافة العربية يمكن ان توضع في صف الثقافات الثورية.. ثقافات المعاناة النضالية. وهنا نجد أنفسنا ضمن إطار العالم الثالث، ودول عدم الانحياز. فهذا «البعد السياسي» مهم جداً..

- هناك أيضاً «البعد الروحي» لهذه الثقافة - هذا البعد يمكن أن يجعلنا نتبينّ علاقة هذه الثقافة بعملية عودة الروح الثورية الى الديانات، بحيث توجد الآن عودة الى تجديد الدور الثوري للأديان وبالاتصال بروحها الثورية القديمة، باستعدادها الانساني العميق وبآفاقها الحضارية يمكن ان توضع الثقافة العربية ضمن محاولات الحوار القائمة اليوم بين التيارات الروحية والتيارات العقلانية والعلمية الحديثة... حيث نلاحظ بأنّ ثقافتنا تتحاور فيها الأبعاد الروحية مع الأبعاد القومية مع الابعاد الاجتماعية مع الأبعاد السياسية ضمن هذا الاطار يمكن أن تصنف.

- يمكن أيضاً ان يكون للبعد الحضاري مكان في الجغرافية الثقافية. وهذا ربما يكون أشمل وأهم من الأبعاد الأخرى، لذلك نستطيع القول بأن الثقافة العربية المعاصرة هي «ثقافة إنبعاث حضاري»، حيث توجد معاناة في العالم لانبعاث حضاري نجد ان هناك مكاناً وموقعاً للثقافة القومية توجد فيه. فنجد في أوربا معاناة لفكرة «وحدة أوربا».. «ثقافة أوربا»: الثقافة الحضارية.. حضارة أوربا يجب ان تنبعث من جديد بعثاً ثقافياً، وهذا الشيء ملاحظ في افريقيا - فهذه القارة تحاول ان تبعث نفسها بعثاً ثقافياً. كما نلاحظ في امريكا اللاتينية.. وفي الهند والصين، واليابان... هذا هو الذي يجعل علاقة الثقافة بالأيديولوجية، علاقة الثقافة بالتراث. علاقة الثقافة بالحوار الحضاري، ارتباط الثقافة بالشخصية الحضارية. حيث يوجد هذا الربط توجد أيضاً رقعة للثقافة العربية على الخارطة الجغرافية للثقافة المعاصرة.

*** كما افهم من اشاراتك هذه، أن هذا الانبعاث هو «انبعاث قومي»، يحمل السمات القومية - حضارياً وثقافياً - في الامة، أو القارة، أو القومية التي يتمّ في محيطها الانساني. فأيّ مغزى ترى لمثل هذا الانبعاث في عصر كعصرنا؟**

- المغزى الاساسي هو فشل النظرة التجريدية للمجتمعات.. فشل النظرة التجريدية للتاريخ.. والتأكيد على النظرة الحيوية.. إذ أن التاريخ شيء حي، والأمم شيء حي، والتجارب الاجتماعية شيء حي. لذلك فهي متصلة بالانسان والانسان ليس مفهوماً مجرّداً.. فحتى «الانسان المشخّص» يتحول الى «كائن مجرّد» عندما يُنظر إليه من خلال بُعد واحد من أبعاده.. عندما ينظر الى الانسان كفرد، أو مجرد مواطن، ولايُنظر إليه كشخص، اي يعبر عن شخصية.. ويعبرّ عن الحرية التي هي معيار الشخصية ومعيار الوجود الحقيقي للانسان.

أهمية الانبعاث هنا:

- أولاً تأكيد الشخصية الحضارية للمجتمعات.. والتأكيد على قدرة هذه الشخصية على التجدّد، وأن شرط التجدد في هذا العصر هو الحوار الحضاري. لذلك مامن نضال قومي إلاّ وله بعد إنساني.. وبصورة خاصة بالنسبة للامة العربية التي هي منذ أطوارها الحضارية الاولى كانت دوماً تحمل بعداً إنسانياً، وبصورة خاصة في الثورة الحضارية الكبرى.. ثورة الاسلام الروحية.

- ثانياً في التأكيد على ضرورة بناء الانسان - الجديد في هذا العالم، بناء حضارياً انسانياً. إن هذا يعني، في عالمنا المعاصر، أن البعد الانساني للتطوّر الاجتماعي يتعمق ويزداد، والبعد الذي يجعل من الأصالة قاعدة إنطلاق في كل ثقافة. لكن هي «أصالة» بمفهومها المنفتح، بمفهومها القادرعلى الحوار، والذي يعتبر الحوار شرطاً من شروط تجديد هذه الأصالة، فالحوار الحضاري في عالمنا المعاصر يقوم على مبدأ الاعتراف بشخصية الاطراف المتحاورة، وبقدرة هذه الشخصية على ان تتجاوز ذاتها الى أفق إنساني، غنيّ، شمولي حي، يجعل التطور دائماً باتجاه إغناء هذا الجانب الانساني من التطور.

*** لكن ألا تجد ان الانبعاث بصيغته هذه قد يقود في كثير من الحالات، الى عملية تمركز حول الذات القومية؟**

- في الماضي يمكن ان نتبينّ في تجربتنا القومية نحن ان اقتران القومية بانبعاث الظاهرة الروحية. فالدين والقومية لدى العرب هما تعبيران متكاملان عن الظاهرة الروحية الثورية الحضارية، لذلك لم ينحصر العرب في الجزيرة العربية، لاقبل الاسلام، ولابعد الاسلام.. ولم يتوقفوا عند حدود العصبية والرفض للآخر، إنما إنطلقوا من نفسية الشعب الكبير، بكل مالهذه الكلمة من أبعاد، الشعب الذي يعتبر قوميته إنسانية، ولايمكن أن يفهمها إلاّ من خلال وحدة الانسانية، وواجب هذه القومية هو أن تعمل من أجل وحدة إنسانية، ووحدة روحية، ووحدة ثقافية.. وحدة تجعل الثقافات تتكامل، وتغتني، ويصبح فيها الجانب العام دوماً في حالة غنى متزايد. أما الجانب الخاص فهو غذاء دائم ومستمر لهذا الجانب العام.

هذا التكامل في المفهوم القومي - الانساني هو الذي عصم في الماضي من هذا الخطر، او المحذور: محذور التصلّب والتوقف عند حدود الذات. لكن باعتبار ان المسألة هنا ليست مسألة نظرية.. لايمكن ان نختار بين «مجتمع قومي» و«مجتمع لاقومي»..

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

المجتمعات كلها قومية. لكن هذه «المجتمعات القومية» يمكن أن تنغلق على ذاتها، ويمكن ان تنفتح عندما تكون القومية ذاتها تتضمن فكرة الرسالة الانسانية.. عندئذ ينتفي هذا المحذور، وتتعزز ـ على العكس ـ عوامل الحوار الحضاري.

أما في هذا العصر فقد أصبح من الشذوذ، وأصبح شيئاً غير ممكن الاستمرار أن ينغلق شعب على نفسه، أو تنغلق قومية على ذاتها، لأن هذا العصر ـ كما اكد البعث ـ هو «عصر القوميات».

لم تعد هناك «قومية» و«إنسانية».. إما ان تكون قومية إنسانية، أو لايمكن ان تكون. فهذا العصر ليس عصر إنعزال، أو عزلة. ان الكون بأجمعه يقترب من ان يكون واحداً، بمعنى ان يكون «كون جميع البشر»، وأن يحقق جميع البشر إمكانية الوصول الى الكواكب.

إن «الترانزستور» أصبح يمثل هذه القدرة على تجاوز المكان، وعلى تجاوز الزمان، وتجاوز الذات المغلقة، كما أصبح يمثل القدرة على خلق حوار حضاري عفوي يمكن ان ينقلب الى شيء منظم يعالج مشكلات ومعضلات ما تزال موجودة، وبصورة خاصة في المجتمعات التي تحركها «العقد التاريخية» والتي تحتاج الى معالجات إنسانية تحاول ان تحطّ من شرورها ومن ضررها وخطرها.. هذه المجتمعات المغلقة على ذاتها تريد أن تسير بعجلة التاريخ نحو النكسة.. اي إعادة المجتمعات الى قواقعها الطائفية، والجغرافية، والقومية المغلقة على ذاتها، وفكرة التعصب والتعالي والعنصرية، هذا شذوذ.

من هنا، نلاحظ ان العالم يقترب اكثر فأكثر معنا في إدراك أن النظام الذي يحكم في ايران هو نظام شاذ، وهو ليس إلّا تشويها «لثورة شعب كان ينبغي أن توصل صوت هذا الشعب الايجابي، وان تتفاعل مع غيرها من الثورات.. فإذا بها تقتل روح الثورة وتحوِّل الوضع داخل ايران محرقة وسجن لكل التطلعات الانسانية لهذا الشعب.. وكذلك الأمر داخل الكيان الصهيوني.. داخل جنوب أفريقيا. هذه العنصريات ـ عنصرية اللون او عنصرية قومية، أو دينية، أو عنصرية تدمج القومية بالدين) لم تعد من عالمنا المعاصر. فهي نوع من الأمثلة الشاذة التي لايقاس عليها، ولايمكن ابداً ان تشكل قاعدة، لأنها شكلت في الماضي قاعدة لشيء شاذ، وبقيت شاذة على مدى التاريخ.. والتاريخ تطوّر بالرغم منها.. فهي غير قادرة على تعطيل التطلعات الانسانية التي تعتبر إنبعاث قوميتها هو علاج لقوميتها كما هو علاج لعلاقتها بالقوميات الأخرى، علاجاً حضارياً إنسانياً.

*** ان حديثنا هذا بكليته قد انطلق من نظرة الى الثقافة ـ كأساس في تشكيل جو هذا الحوار ـ كما انطلق من رؤية لها خصوصيتها للمثقف ودوره في الحياة والمجتمع، وفي ضوء هذا أجدني استعمد ذلك التساؤل الذي طرحه «غرامشي» بشأن المثقفين: ترى هل يشكلون طبقة إجتماعية مستقلة، أم ان لكل طبقة اجتماعية فئة من المثقفين المعبّرين عن طموحها الثقافي والسياسي؟**

ـ «غرامشي» طرح هذا التصوّر من خلال معاناة، هي معاناة (ايطاليا) الأوربية بالذات وهي تنتقل من واقع غير مستوعب فكرياً استيعاباً كاملاً الى واقع أصبح واضحاً كل الوضوح، وبالتالي لم تعد المسألة الطبقية فيه هي المسألة التي تلحّ باتجاه تصنيف جميع الأفراد، وجميع الجماعات، وجميع الامم. المسألة الطبقية هي واحدة من مشاغل العالم الآن، وليست كل مشاغله، لاعلى صعيد اوربا، ولا على صعيد المجتمعات الأخرى.

فالمسألة الطبقية مقاييسها السوسيولوجية (الاجتماعية) تبدلت، ومقاييسها النضالية اتسعت.. لم تعد الجماهير الواسعة تفكر بعقلية الاقلية المضطهدة، بل أصبحت ـ في اوربا تتقدم باتجاه أن تحكم حكماً اشتراكياً، وبالتالي ان تصبح هي العدد الأكبر.. فتحاصر الطبقات المستغلة الى درجة تكاد تحوّلها الى قوى ممزّقة وغير قادرة على أن تهيمن على المجتمعات، وبالتالي لم تعد الطبقات الاجتماعية بعيدة عن الثقافة، كما كان الأمر في الماضي.. ولم يعد المثقفون بعيدين عن النضال كما كان. فتداخل هذه الحقول هيأ المجال لطرح أغنى وأعمق واكثر دقّة. لذلك فان المثقفين في العالم الثالث يخضعون لسياق تاريخي يجعل الثقافة عاملاً أساسياً في النضال، أو في محاربة النضال.. ويجعل المثقف قادراً على ان يمثل الجماهير الواسعة في نضالها من أجل التحرر من الاستغلال الطبقي، وفي الوقت نفسه يكون قادراً على تحرير الثقافة من الارتباطات الطبقية الضيقة.. لأن المشروع الطبقي الكبير أصبح مرتبطاً بالمشروع القومي والمشروع الانساني. أيضاً تداخل الحقول الطبقية والاجتماعية والانسانية في بلدان العالم الثالث.

بهذا المعنى لم تعد هذه المسألة مطروحة بشكل حاد، أو بشكل تبسيطي فيما يتعلق بالمثقفين، وهل يشكلون طبقة، أم أنهم يعبرون عن شيء آخر، عن وجود يمثل الثقافة المتميزة، او التابعة للارتباط الطبقي.. المثقفون الذين يخونون طبقاتهم، أو الذين يرتبطون بطبقاتهم ويعبرون عنها. المسألة في الواقع، اصبحت أغنى. يمكن ان يكون مفهوم «الطليعة» هنا ـ نرجع الى مفهوم الطليعة بالذات ـ. المثقفون يعبرون عن مناخ.. عن قلق ما.. القلق يزداد في العالم المعاصر، كما تزداد المعاناة. الثقافة تقترب اكثر فأكثر من الجماهير ومن النضال. لذلك فإن هذا الالتحام بين المثقفين وبين العدد الأكبر يزداد.. يقترب اكثر، فالطليعة التي كانت في يوم ما تشكل «نخبة» لم تعد نخبة.. أصبحت طليعة. و«الطليعة» بالمعنى المتقدم جداً على الجماهير الكادحة لم تعد متقدمة جداً..

أصبح هناك وعي ثقافي هذا الوعي الثقافي غير نظري . انه وعي ذو أبعاد نضالية ، مشترك بين عامل وبين مثقف أكاديمي ، وبين إنسان يعمل في أعمال حرة . وحدة الفكر والممارسة . وحدة الثقافة والعمل نقترب منها نحن اكثر فأكثر في هذه المرحلة . لذلك فإن هذه التصنيفات لا اعتقد بأنها يمكن ان تشكل قواعد عامة . الآن . التحليل العلمي لوضع ما . لظرف ما هو الذي يمكن ان يعطيك الجواب عن مدى تمثيل هؤلاء المثقفين لاتجاه رجعي أو إتجاه تقدمي ، تلاحم مع الطبقة العاملة أو ابتعاد عنها مثلاً في بولونيا الآن . نلاحظ انه حتى قبل الازمات نسبة المنتسبين الى الحزب الشيوعي من بين الادباء لايشكل من ١٥٪ فقط . هؤلاء فهو وضعهم الان؟ هؤلاء كانوا وما يزالون اكثر انشداداً الى الطبقة العاملة . طبعاً البعض منهم انتهازي مرتبط بالسلطة . الآن السلطة في وضع ما فهم معها . . في المستقبل ربما ينتقلون مباشرة الى وضع آخر ويعبرون عن اتصال بالطبقة العاملة بحرارة اكبر ، لا لأنهم مرتبطون بالطبقة العاملة ، بل لأنهم مرتبطون بالفئة الحاكمة ، وبطريقة استغلال الفئة الحاكمة .

المثقفون ينتقلون مع الزمن من العيش على الارتباطات الاجتماعية الى الارتباطات اما الحضارية العامة الكبرى ، أو الاتصال بعوامل الانحطاط في المجتمعات . هذا هو التصنيف الجديد الذي ربما يكون الأقرب الى الحقيقة .

هذه الصورة تجعل بعض المثقفين يعيشون أحياناً على استغلال الفئات الحاكمة بقدر ما كان المثقفون من قبل يعيشون على استغلال الطبقات الكادحة من خلال انتمائهم الى طبقات برجوازية .

من الممكن ايضاً ان نتصور بعض المثقفين الذين كانوا يتصورون ـ في اوربا مثلاً ـ ان الدفاع عن قضية الطبقة العاملة مشروطة بأن ينتسبوا الى أحزاب . . اعداد كبيرة من المثقفين غير المنتمين الى أحزاب ، ومع ذلك يعبرون عن مصلحة الطبقة العاملة ، وبالتالي ينشأون منها ، ويعتبرون أنفسهم متجاوزين للموجودين داخل الأحزاب في درجة التعبير وفي عمقه ، وفي الصلة الحية مع هذه الجماهير .

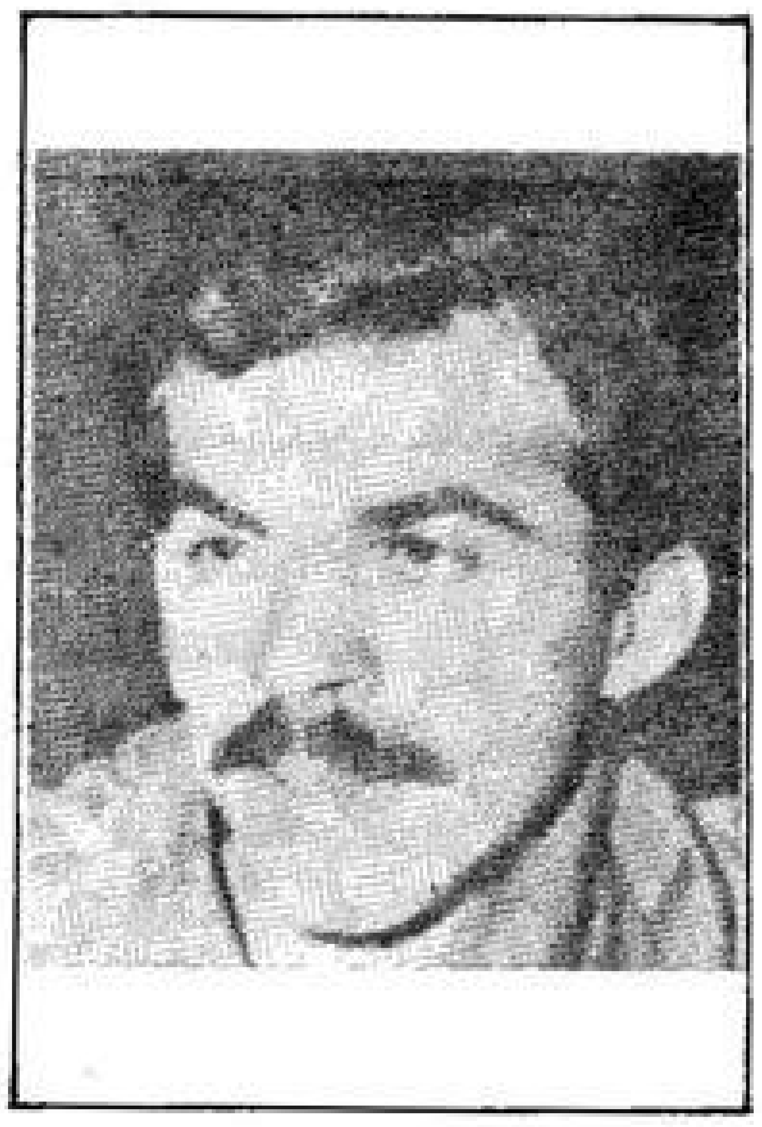
إذن ، هذه الطروحات ينبغي ان ننظر فيها من خلال خصوصية واقع كل مجتمع ، وأيضاً من خلال التطور الكبير الذي حدث في المناخ الثقافي والنضالي بعد الحرب العالمية الثانية . وهذا شيء لم يكن «غرامشي» مرافقاً له . «غرامشي» عبّر عن الجواب على مسألة مطروحة في مرحلة معينة من الزمن كانت لها معطيات طرأت عليها الكثير من التعديل والتغيير .

فالمسافة بين ثقافة المثقفين وبين وعي الطبقة العاملة ، يتقلص مع نمو الوعي السياسي للجماهير . والعالم كله يقترب من وحدة الفكر والممارسة . فلا المثقفون يشكلون طبقة ثقافية مستقلة . ولا الطبقة الاجتماعية تختص بثقافة خاصة أو بمثقفين ينحصر نشاطهم الثقافي في التعبير عن الطموح الثقافي والسياسي للطبقة . لأن الطموح الخاص ذاته قد أصبح جزءاً من طموح عام لنضال الشعوب والأمم المناضلة ، ومن طموح الانسانية ككل .

صالح السيد الجويري

الجانب التعبيري في قصة الحرب

- دراسة نصية -



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقدمة :

لا أظن أن هناك طريقة، لخدمة أدبنا، أفضل من دراسة هذا الأدب من داخله، دراسة نصيه، تتخذ من النص الابداعي منطلقاً لتقييمه وأساساً للحكم عليه، قبل تطبيق أي من المناهج النقدية. وأظن أن الحاجة الاستقرائية في قصة الحرب الجديدة تبدو أشد وضوحاً واكثر الحاحاً لاستنباط قيم هذه الظاهرة واستكشاف معطياتها وتأشير خصائصها الفنية والموضوعية.

يدور هذا الجزء من الدراسة وما سيليه حول محور واحد أو زاوية محددة هي المستوى التعبيري كما قدمته لنا قصة الحرب، وأعني به تلك النماذج القصصية التي يمكن الى جانب تأسيسها لمفردات عالمها الواقعي وأجوائها الحقيقية، كشف مستوى تعبيري آخر فيها، يتخذ شكل الرمز مرة والمعادل الفني مرة ثانية والدلالات الموحية مرة اخرى، سواء أكان التعبير عن ذلك أو الايحاء به يتم من خلال الشخصية أم الحدث أم العناصر والأشياء أم المجال القصصي عامة.

من هنا كان همي في اختيار نماذج الدراسة ينحصر في تمثيلها لهذا المحور، بعداً عنه أو اقتراباً منه، وليس على أساس أنها أفضل ما قدم من نماذج بالضرورة.

وأحسب أنه سيكون لهذا التناول اكثر من حسنة، فاذا كانت الدراسة تنطلق من النصوص في المقام الأول فانها بهذا تكون قد ابتعدت عن الانجرار الى مغريات الاسماء القصصية وشهرتها، حين قدمت لنا نماذج قصصية ناضجة لأسماء شابة وجديدة. هذا من ناحية ومن ناحية ثانية فإني أرى أنه يصبح مبرراً تماماً اختيار أكثر من نموذج لقاص واحد ما دام شرط زاوية المعالجة كان متحققاً في تلك النماذج.

وتزداد أهمية هذا التناول حين نكتشف أن معظم النماذج، موضع الدراسة، لم تحظ بالعناية اللازمة والتقويم الذي يؤشر مكانتها ويحدد قيمتها الابداعية.

ولعلني لست بحاجة الى أن أقول إن اختيار النماذج لم يكن يعني على الدوام ترشيحاً لها، فقد جاء اختيار بعض تلك النماذج للتدليل على اخفاقها الفني أوعدم قدرة أصحابها على الاقتراب من المستوى المشار اليه أو تحقيق التوازن الذي يضمن لها البناء الفني المتماسك، على الرغم من محاولتهم ذلك.

وبودي أن أؤكد على بعض الحقائق الخاصة بهذه الدراسة وأولها، أن صحة تفسير ما لنموذج قصصي لا يلغي المحاولات الاخرى المختلفة لهذا النموذج، في ذات الوقت الذي لايعني تفسير تلك النماذج لدى ناقد ما خطل أو بطلان تفسيرنا لها. فقد تتعدد التفسيرات النقدية الصحيحة لعمل واحد. والاساس الذي يستند عليه كل منا في تفسير العمل الابداعي هو: مبررات ذلك التفسير وحيثياته من واقع النص الابداعي نفسه.

ولا يهمني، بعد أن اتخذت من النص أساساً أولياً لتفسيراتي، أن أقول إن هذه الدراسة لاتدعي لنفسها الصواب في كل ماتراه دون غيرها، ولكنها يكفيها أنها كانت أمينة في انطلاقها من واقع النص، ولم تحاول أن تفرض عليه رؤية يأباها منطق النص الأدبي أو تجنح الى التمحل في تأويله ومعالجته.

١ ـ النافذة: للقاص علي خيون.

القصة تمثل أحد أعمال علي خيون القصصية المتميزة، فهي قصة على درجة جيدة من الاتقان ومكتوبة بطريقة ذكية وتركيز شديد، فضلاً عن لغتها التي احتوت على طاقة تعبيرية جيدة وايجاز دال وتكثيف موح.

في هذه القصة يأخذ كل شيء دلالته ودوره الموحي وبخاصة عنصر المكان وما يحيط به ويحويه من عناصر وأشياء تتخذ دوراً أساسيا في القصة، ولكنه الدور غير المنبت الصلة عن الشخصية الانسانية التي تكون واياها المعنى الاخير والدلالة المطلوبة.

وفي الحق فقد كان دور القاص في هذه القصة أقرب الى الرسام منه الى القاص، حيث كان لحديث الصورة الغلبة على حديث الكلمة بعد أن استعار القاص معطيات الفن التشكيلي واستلهم رؤيته استلهاماً موفقاً.

اهتمت القصة بمراقبة الأشياء من زوايا تصويرية مختلفة فكانت عين القاص أشبه بالكاميرا التي تراقب الأشياء متنقلة في تصويرها الى أماكن متعددة وزوايا مختلفة، يشترك في هذه الخاصية، الأوصاف التي يقدمها القاص لملامح أبطاله، حيث تأتي مرة مجردة من دلالاتها وتفسيرها واخرى لتعيد لنا الصورة الأولى بعد أن تفسر لنا بواعثها وأسرارها[١].

استوحت القصة روح معركتنا المقدسة وقيمها الانسانية النبيلة لتأكيد بعض المنطلقات الايجابية والقيم المتقدمة، على الرغم من أنها ابتعدت عن أسلوب التصوير الميداني المباشر حين اتخذت لها أماكن وأجواء وساعات أبعد ما تكون عن لغة الحرب ومفرداتها ووقائعها المباشرة.

تدور أجواء القصة في غرفة، بالدور الثالث من أحد الفنادق الضخمة التي تقف وحيدة منتصبة وسط مكان معتم مهجور يوحي بظروف الحرب الاستثنائية من توقع لغارات العدو، مصحوب بحذر وترقب شديدين أما شخوص القصة فلا تتجاوز الشخصين، مقاتل وابنة عمه التي جاء واياها لقضاء شهر العسل في هذا الفندق بعد أن حصل على اجازة لأيام معدودة.

وفي محاولة من القاص لتوظيف كل شيء في خدمة حد ث الصورة واللون وتركيز كل شيء حوله لم يحاول اشغالنا بتسليط الضوء على أي كائن آخر حتى ولا على سبيل التخيل خارج حدود غرفة بطلي القصة وذلك كيما يستجمع خيوط القصة في بؤرة واحدة بعيداً عن الاستطراد غير المبرر واثقال قصته بالتفاصيل الكثيرة.

لقد اكتفى القاص، كيما يوحي لنا بأجواء الحرب وظروف المدينة الاستثنائية، بلمحات تصويرية سريعة كانت كل ما قاله لنا عنها ونجح في التعبير عن تلك الأجواء:

«من الخارج، من الجهة المواجهة للشارع المقفز، تبدو الغرفة بنافذتيها الموصدتين ونتوء مكيف الهواء والشرفة مثل طائر أليف نائم... كانت الغرفة في الدور الثالث من البناية الشاهقة التي تقف وحيدة في نهاية الشارع المقفز...»[٢]

ـ لايمكن فتح الستائر ليلاً...

ـ طبعاً... طبعاً. أي ضوء في الليل مهما كان ضئيلاً يشكل

نقطة دلالة للطيران الليلي.[٣]

ومنذ الصفحات الأولى للقصة، وعقب حوار قصير بين الرجل وابنة عمه عن حياته العسكرية في الجبهة وظروفه هناك، تبدأ ثلاثة أشياء تستقطب اهتمام بطل القصة وتجذب وعيه على الدوام إليها لتقدم لنا الدلالات والمعنى الذي يريد القاص إيصاله بطريق الصورة الموحية، وهذه الأشياء هي: صورة الطيور التي اتخذت شكل دورة لها في سماء زرقاء صافية لا تخلو من غيوم متفرقة على ستارة نافذة الغرفة في مواجهتها، ولوحة زيتية لبحر هائج ومجموعة من أشجار النخيل ثم نافذة الغرفة ذاتها، تلك النافذة التي تتجاوز مستوى الدلالة الحرفية لها.

إن اول ما يتبدى لعيني بطل القصة وزوجه صورة الطيور المحلقة في السماء وهي الصورة التي تحتل ستاره نافذة غرفتها التي نزلا فيها.

ولعل أول ما يلفت نظرنا الى هذه الصورة طريقة تقديم القاص لها في القصة، إذ هو يقدمها لنا من خلال عيني بطل القصة (المقاتل) على شكل مراحل من الوعي بها والانتباه إليها. ففي المرة الأولى تطالعنا في شكل مزيج غير واضح لألوان تمتد من الزرقة الفاتحة والزرقة الغامقة الى نقط بيض ومساحات من غيرما لون:

«تمتد من أعلى النافذة تحت مسند خشبي غامق اللون، وتستر مساحة النافذة العريضة بالكامل. قماش فاتح الزرقة، ثمة مسافات تركت بلا لون أما البقع الغامضة ففيها نقاط بيض صغيرة.»[٤]

هذه الصورة الواضحة التي تطالع عيني بطل القصة أول مرة تبدو له كذلك في أول حديث لهما عقب نزولهما في غرفتهما الجديدة في الفندق، بعيداً عن مشاعرهما إزاء الحرب وأجواء القتال. لكن هذه الصورة تصبح أكثر وضوحاً له حال تذكره لظرف من ظروف حياته العسكرية في جبهة القتال على اثر سؤال خطيبته، وهو ما يجعلنا نفكر في العلاقة التي تحكم الموقفين:

«هل تنزع ملابسك؟!

ـ ننام بملابسنا هناك، لم أخلع بدلتي طوال شهر كامل. كان **ينعم النظر في الصورة، السماء زرقاء تنتشر فيها طيور تفرد أجنحتها في جميع الاتجاهات. السحب الخفيفة هي المساحات المتروكة دون لون. كانت الطيور التي في أعلى الستارة تكمل نصف دورة مبتعدة عن المسند الخشبي الممتد كحاجز ترابي مرشوش بالنقط الخام فوق الستارة. مجموعة الطيور التي تحتل المساحة التالية تتجه مسرعة نحو الاعلى كأنها تحاول احتلال الفراغ الذي ستخلفه الطيور التي سوف تكمل دورتها المعتادة.»**[٥]

لقد توضحت لنا الصورة اكثر من ذي قبل كما توضحت لعيني بطل القصة، فهذه المساحات المتروكة دونما لون ليست سوى السحب الخفيفة، في حين لم تكن الزرقة الفاتحة سوى السماء الزرقاء التي تخللتها الطيور المحلقة التي بدت لعيني المقاتل في المرة الاولى في شكل نقط بيض.

ماهي العلاقة إذن بين تذكر بطل القصة لظروف وجوده في خطوط جبهة القتال وتوضح الصورة لعينيه؟ هل هي ادامة الصلة النفسية والارتباط الحميمي الذي يجعل الاشياء واضحة في ذهن المقاتل؟ ولكن هل ثمة وشيجة للربط بين الصورتين على سبيل الايحاء أو الرمز مثلاً؟

لنتقدم الآن مع القاص وهو يضيف الى معالم لوحته لوناً آخر بضربة من فرشاته، علنا نعثر على شيء يمكن أن نركن اليه ويكون منطلقاً لتفسير مقبول. ولكن قبل أن نخطو هذه الخطوة أرجو أن نضع في أذهاننا طريقة تقديم القاص لطيوره في صورته تلك وهيأة تلك الطيور.

الطيور هنا بدت فاردة لاجنحتها في جميع الاتجاهات، هذا من جهة ومن جهة أخرى فان هذه الطيور تبدو في شكل حركة دائرية (دوره) تحتل فيه مجموعة مكان مجموعة أخرى لسد الفراغ مع ميل الى التأكيد على اتجاه الطيور السريع نحو الأعالي.

لقد حاول بطل القصة أول نزولهما الغرفة فتح نافذتها للتأكد من وجود أناس غيرهم في الخارج، لكن محاولته هذه لم تتحقق بسبب من استشعار زوجه البرد وطلبها منه ترك النافذة مغلقة.

وحين يستمر الحوار بينه وبين زوجه يفكر مع نفسه أن أية محاولة منه لازاحة الستار إنما تعني توقف حركة الطيور المبتهجة في الفضاء الفسيح[٦] وهذا يعني أن لحركة الطيور لدى بطل القصة أهمية كبيرة ودلالة خاصة هو على غير استعداد للاستغناء عنها أو افتقادها.

من هنا فإن بطل القصة (المقاتل) يجد بين حركة الطيور التي تتخذ شكل دوره تستحوذ على ذهنه، يجد بين تلك الحركة وبينه رباطاً سرياً غير مفهوم يشده على الدوام إليه موحداً فيما بينهما.

«كان ما يزال مشدوداً الى حركة الطيور، وقدر بينه وبين نفسه، المسافة التي تقطعها المجموعة الأولى في دورانها لتحل محل الطيور التي في الأسفل قرب الأرضية المفروشة بالنباتات القصيرة الناعمة.»[٧].

واذا كان للطيور دلالات مختلفة وعامة، تختلف باختلاف طريقة التوظيف الفني لدى القاص، فإن ثمة دلالات خاصة يمكن أن تتضمنها من خلال توظيف القاص لها وطريقة تقديمه لها هنا، وعلى هذا الاساس فانني أسمح لنفسي أن التقط العنصر الاكثر أهمية ودلالة في صورة الطيور التي يقدمها لنا، لأصل الى المعنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكلي الذي تريد القصة إيصاله إلينا، وهو هنا عنصر الحركة كما ظهر في القصة وتردد ذكره والتأكيد عليه غير مرة، فما الذي تعنيه حركة الطيور هنا؟

إن حصول المقاتل على اجازة وانتقاله من اجواء الحرب وما تمثله من مواجهة بين الموت والحياة، البطولة والاستسلام، الشهادة والذل، إن انتقال بطل القاص من تلك الأجواء الى حيث الدعة والبهجة والأمان إنما يعني في صورة من صوره انفصالاً عن الحالة النموذجية وابتعاداً نفسياً يتخذ لدى البطل شكل تجاوز أو مشاعر أقرب الى تأنيب الذات من فرط حساسية الشخصية القصصية.

وعلى هذا فإن حالة الصمت والركون الى الدعة والاستقرار والأمان الجديدة التي شهدتها حياة بطل القصة في تلك الايام المعدودة، إنما تمثل وجه الحياة الآخر، الضاج بالتوفز والحركة والفعل البطولي الذي يمثله وجوده مقاتلاً في خطوط الجبهة الامامية.

واذا استقام لنا هذا الطرح فإن حركة الطيور وهي تفرد اجنحتها وترسم دورة لها في شكل إحلال مجموعة محل اخرى دون أن تترك فراغاً ما، إن هذه الحركة إنما تمثل المعادل الفني لحالة الحركة الدائمة والفعل البطولي المتواصل للمقاتل في جبهة القتال.

ولذا فإن توقف تلك الحركة من شأنه أن يعمق لديه الاحساس بوضعه الجامد السكوني في شكل معادل فني آخر.

إن حركة الطيور هنا إذن ليست سوى بديل لاحساس البطل الخاص بما وصل اليه حالة من استقرار ودعة وتوقف، وهو ما يفسر لنا محاولات البطل الجاهدة والمستمرة للحيولة دون رؤية صورة الطيور وهي في حالة توقف أو انقطاع عن التحليق.

«عاد الى النافذة. صار قريباً **من الطيور... وكما لو كان حريصاً على الا يفاجىء الحمام السعيد بأية حركة تستفزه فيغير مساره**، رفع بحذر شديد طرف الستارة وحدق خارج الزجاج الرطب... أعاد الستارة الى وضعها ببطء شديد، **فتحرك الحمام الذي قرب حافة الجدار وصعد حتى منتصف المسافة حرك الستارة من الوسط بطرف أصابعه فمضت الطيور في دائرة كاملة متجنبة الساتر الترابي المرشوش بالنفط الأسود الحائل اللون.**»[8].

هذه الأوصاف لحركة بطل القصة الحذرة ترافقها أوصاف أخرى مشابهة لها من مثل:

«أدرك للتو أن ازاحة الستارة ستوقف حركة الطيور المبتهجة في الفضاء الفسيح...»[9].

إن حركة الطيور الدائمة إنما تمثل الحياة في استمرارها وحركتها، إنها علامة الحياة التي تأبى التوقف والانطفاء الذي يريد العدو تحقيقه، وان اتجاه الحركة المستمر نحو الأعالي في شكل صعود إنما له دلالة خاصة في القصة، فما هي هذه الدلالة؟

إن في التحليق معنى السمو والارتقاء الذي يمثل إرادة الحياة الحرة الطليقة وان هذا التحليق غالباً ما تم الاشارة اليه والتاكيد على انطلاقه نحو الأعالي ومجاوزته لما هو أرضي وما هو مادي موات، ممثلاً بالحاجز الترابي والساتر الأرضي[10].

ولعل ما يقوي من هذا التفسير لعنصر الحركة في لوحة الطيور هذه اختيار القاص للوحة زيتية أخرى كان بطل القصة قد فطن إليها متأخراً، وهي لوحة تشترك واللوحة الأولى بذات الدلالة معمقة الايحاء ذاته.

لقد ضمت اللوحة الجديدة بعض عناصر الطبيعة الأخرى الدالة على الحياة النابضة في عنفوانها وحركتها وخصبها مكملة مع عناصر اللوحة الأولى المعنى الكلي الذي أرادت القصة التعبير عنه، فثمة في اللوحة الجديدة صورة لماء البحر في هياجه وعنفه الذي أحدثته الريح فاندفع متدفقاً قوياً. وهناك الى جانب هذا مجاميع النخيل المحملة بالثمر والمهتزة بفعل تلك الريح:

«... في أعلى المرآة الى جوار رأس الفتاة **يظهر انعكاس للوحة زيتية معلقة** في ركن الغرفة.. **لم ينتبه إليها أول الأمر إلا أن حركة المياه في اللوحة** كانت قوية **باتجاه الريح التي تهب سريعة كما يبدو** من اندفاع مراوح النخيل **على الضفتين. اثنتي عشرة نخلة في** موسم الثمر، واحدة فقط **يتكسر ظلها في الماء المتدفق الذي يصب** خارج إطار المرآة. **نهض مقترباً من زوجته ليبصر حركة اللوحة**»[11].

وهكذا تأتي صورة الطبيعة من خلال توظيف عناصرها الحية جميعاً بحركتها الدائمة وثمارها الواعدة وشكلها الرائق في شكل معادل فني يقف على الضد من حالة المقاتل الآنية مذكراً إياه بالحالة النموذجية والصورة المفتقدة والمفارقة له آنياً، بغية تحقيق حالة الانشداد والتواصل الدائم بما هو نموذجي واستثنائي في مواجهة أية حالة من حالات الحذر والدعة والركون الى السكونية الخداعة.

من هنا فإن حالة الترقب والتفكير في النافذة لدى بطل القصة ومحاولته اقتحامها أو فتحها تبدو مفهومة الآن من واقع ضيق البطل بحالة الحصار والسكونية التي وجد نفسه فيها واسهمت لوحتا الطبيعة المشار إليهما في تعميق الاحساس بهذه الحالة:

- **سأفتح النافذة لأبصر الشارع**[12]

- **عاد الى النافذة...**[13]

- **... كان يجلس على طرف السرير يحدق باتجاه النافذة الموصدة**[14]

ولعل من الطبيعي أن تنتهي حالة الحصار ومواجهة ما هو موصد وحاجز عن الوصول الى الحالة المبتغاة سواء على مستوى التخيل أو على مستوى الواقع الفعلي. من الطبيعي أن تنتهي بتجاوز المقاتل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحالته ونجاحه في اجتياز مغاليقه النفسية لتحقيق الحالة النموذجية .

لقد استطاع بطل القصة في لحظات احتدام القصف المدفعي الحقيقي الذي كاد يهدد حياته وحياة زوجه بعد أن تسبب في زعزعة صورة الطبيعة الحية واهتزازها على مستوى الرمز، استطاع استعادة بنائه النفسي وتجاوز حالة التوتر التي تلبسته طوال تلك الفترة :

«هبط شيء ثقيل، وتفرقع في الخارج هازا أطراف السرير واللوحة ذات الماء المتدفق» (١٥).

لقد كان لابد للبطل والحالة هذه من أن يستعيد دوره الحقيقي الذي يحقق له توازنا ويعيد إليه هويته كانسان مقاتل وبطل حقيقي، يستعيد ذلك كطريق حتمي وضرورة تهون دونها اكثر متع الانسان اغراء وأشدها بريقاً مؤكدة قيمتها المطلقة العليا على مستوى الحلم أو الحقيقة .

هكذا يتم التوحد والالتصاق الحميمي والذوبان بالوسيلة وصولاً الى تحقيق الغاية الكبرى الممثلة باجتياز الحواجز وحالات الانقطاع لاستعادة الدور الأساس :

«اقترب من النافذة وقف ازاء المسافة التي تنتشر فيها الطيور ثم الصق وجهه بالزجاج المبلول عادت الفتاة الى فراشها، كانت متعبة فاغمضت عينيها ونامت. كانت في ذهنها أشياء جميلة .. أشياء لطيفة وسعيدة انتظرتها منذ سنوات، ورأت الشاب يلتصق **بالنافذة، يذوب مع الزجاج الرطب، وينسل منها ببطء الى الخارج حيث يزداد الضرب ويشتد .»** (١٦)

٢ المحارب ـ: للقاص عبد الخالق الركابي .

تعتمد هذه القصة على الفعل الدال والصورة الموحية بديلاً عن عنصر الحوار الذي انعدم فيها لتطرح علينا الأشياء وتقدم لنا الفكرة في أسلوب فني يعتمد شكل اللوحات النامية المتتابعة والمعبرة عن مغزى كلي .

تحكي القصة التي تعتمد شخصية (النحات) الوحيدة فيها تجربة الفنان في خضم الحرب المصيرية التي يخوضها وطنه وشعبه، وموقف ذلك الفنان المنعزل في صومعته، البعيد عن نبضها الحي والمكتفي بمراقبة ذلك كله عن بعد وبمشاعر باردة .

تكشف لنا القصة من خلال متابعتنا لسلوك بطلها أثر الحرب في شخصية ذلك الفنان واسهامه في تحقيق التحول النوعي والتغير الايجابي في ذاته بعد أن ترك موقعه الهامشي بطريق الصورة الموحية والظلال الدالة المعبرة .

يتخذ القاص من الغرفة (مكان النحت) ذات الجدران الأربعة وحدة مكانية له، ومن النافذة وسيلة وحيدة لمراقبة أجواء الحرب والتواصل معها . والمؤلف عبر ذلك كله يوظف الصور والاشياء واختيار زوايا الصورة بطريقة تدين موقف الفنان السلبي بعد أن تكشف عن هامشيته ولا فاعليته .

نستشف جانباً من هذا الموقف من خلال اشارة القاص الى اقتصار موقف الفنان في كل نهاراته الاولى على مراقبة **«انطلاق الصفير المتقطع بمزيج من التوتر والحماس بنظرة عبر الابعاد الزرق للسماء . المنسحبة فوق أشجار الكالبتوس والتوت والسدر القائمة في حديقته»** حسب، أو باكتفائه بـ**«مراقبة أسراب الحمام الزرق وهي وجلة كلما دوى العويل الفاجع»** للحرب التي يخوضها شعبه **«مسترجعاً مشاهداته التي لم تتجاوز زجاج النافذة طوال أيام الحرب. . . .»** (١٧)

ويبدو لنا البطل بسبب من موقفه هذا ولأيام عديدة عاجزاً عن تنفيذ فكرته الفنية واجتراح تجربتها في الجسد الرخامي واخراجها الى حيز الوجود. وفي ذلك ايحاء واضح الى عقم تجربة الفنان ذي الموقف الهامشي وعجزه عن تقديم عطاء مثمر .

لكن القاص لايكتفي بهذه اللمحة الدالة بل يضيف إليها لمسات تعبيرية أخرى تصور لنا جانباً آخر من سلوك بطلة وتعمق فينا الاحساس بسلبيته . فالفنان في هذه القصة لايشغله من التجربة الابداعية سوى حلمه **«بانجاز عمل فريد يجعله ذائع الصيت، لاتكف الصحف والمجلات والاذاعات من ترديد اسمه، محاطاً بأسمى آيات الاكرام والاجلال .»** .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولعل في اشارة المؤلف الى نسيج العناكب الذي غطى سقف الحجرة الكلسي ما يوحي بانعدام عنصر الحياة الحقيقية في واقع هذا الفنان ومحيط عمله وتجاربه . (انظر ص ١٧٠)، يؤكد ذلك أيضاً إشارة القاص الى الصدأ الذي اعتلى ازميل بطله والغبار الذي تراكم فوق مطرقته . (١٨)

وفي هذه القصة أيضاً يتيح لنا القاص الوقوف على تجربة التحول التي عاشها بطلة خطوة خطوة وفي صورة تواز فني جميل بين واقع الحال الممثل في مظاهر الحرب خارج محيط الفنان وبين واقع تجربته الابداعية وتخلقها من حال الى حال ومن صورة لأخرى في غير ما افتعال أو مبالغة .

ففي أول ارتجاج لزجاجات نافذة غرفة الفنان نجده يحس وكأنه اهتدى الى فكرة تجربته الابداعية :

«حتى اذا ما أجفل في أحد الأيام على هدير جبار ارتجت بسببه زجاجات النافذة التي تشغل واجهة غرفته المطلة على الحديقة أيقن بأنه قد أمسك بالفكرة المنشودة .» (١٩)

ويزداد هذا الاحساس وضوحاً لديه حين يخطو خطوة نحو البدء بعمله على اثر ارتداده جراء انفجارات وقصف لاحدى غارات

العـدو وسقـوطـه على عقبيـه في وقت كان فيـه ينظر الى الخارج من خلال زجاج نافذته.

«.. فحال بدء احدى الغارات سارع بالوقوف ازاء النافذة ليرتد من فوره على عقبيـه وقـد فاجأه ومض خاطف أعقبـه دوي انفجـار هائـل.... بعـزم مفـاجيء بدأ يذرع الأرض المرمـريـة المعرقة، عاقداً يديه خلف ظهره وقد أيقن بأنه آن له الشروع بالعمل.». [٢٠]

ولكن عجـز الفنـان عن اجـتـراح تجربته يبقى مسيطراً على بطل القصة على الرغم من احساسه بأن تحقق هذا لايتطلب سوى ازالة القشـور المحيطـة بتمثاله واخراج الفكرة الى حيز الواقع. وفي تأكيد القـاص على الحقيقـة الكامنة في الكتلة الحجرية وتغطية القشور لها ما يعـبر عن حالـة البطـل ذاتـه الـذي خيم على روحه ركام العجز والاهمال والسلبية فحجب القدرة الخبيئة والجوهر الحقيقي.

بل اننا لانغالي في التأويل إذا ما رأينا في فكرة التمثال التي راودت الفنان والممثلة في مجموعة العبيد المفتولي العضلات والرازحين تحت وطأة الكتلة الحجرية المطبقة عليها وهي تجاهد في محاولة يائسة لشق جوانب الصخـر والأصم، أقـول إننـا لانغـالي اذا ما رأينـا في هذه الصـورة معـادلاً فنياً لطاقات النحات المكبوتة وقدراته الفنية الخبيئة خلف ركام الخوف وجدار السلبية والقصور الذي رافق حركات بطل القصة وغلف سلوكه.

«وتفرس في الكتلة الحجرية عن قرب، مستذكراً كلمات (استاذه الاعظم) عن التمثـال القـابـع في قلب الصخـور والـذي لايقتضيه سوى ازالـة القشـور المحيطة به. وتراءت له مجموعة تماثيل (العبيد) حيث العضـلات المفـتـولـة ترزح تحت وطأة كتـل الحجـر التي تكاد تنطبق عليهـا من كل جانب، والاعنـاق الملتـويـة تتشنـج بحركات عنيفـة، والسيقـان والاذرع تتـوتر وهي تجاهد كأنها في محاولة يائسة لتغادر بقايا الصخر الأصم..». [٢١]

من هنـا يكـون مفهـومـاً لدينا ذلك الاحساس الذي سيطر على بطل القصة في شكل مخاوف من انهيار تمثاله بمجموع ثقله الكافر عليه. [٢٢]

ولكننـا نجـد بطـل القصـة يهرع الى كتلته الحجرية بادئاً باعمال ازميله فيهـا حينـما يتصدع زجاج نافذته جراء احدى الغارات الجوية المعـاديـة، عنـد ذاك فقط يجد بطل القصة مايكفي للقذف به وسط تلك الأجواء التي ظل بعيداً عنها زمناً غير قليل ليمتلك من أسباب المشاركـة والاحسـاس بالضـر والاذى والعدوان ما ظل في غيبة عنه وتجاهلاً له.

لقـد اكسب الحـدث الذي تعرض له بطل القصة والاضرار التي تكبدها هذا الفنان مشاعر جديدة، غيرت من نفسيته ومنحته روحاً جديـدة لاتختلف عن تلك الـروح التي تعتمـل في نفـوس أنـاس الشارع الصاخب بقدر ما توحد بينها وتصهرهما في اطار واحد ومزيج متشابه.

وعلى هذا النحـو يمكن لنـا فهم إشارة القاص الى دخول الهواء عبر زجاج نافذة الفنان المحطمة بعيداً عن مستواها الحرفي المباشر، إذ هي هنـا تلك الـروح الجـديـدة التي جاءتـه من الخارج لتبدد من فساد أجوائه التي عاشها وتمده بنسغ الحياة الجديدة والتحدي البطولي:

«وحـل يوم مرقت الطـائرات على ارتفاع قريب من سقف بيته، فتصـدعت احـدى زجـاجـات النافذة، وشرع الهواء البارد ينساب الى الداخل، فلجأ من فوره لأزميله، وعمل ندباً في الحجر الأصم، متلقياً النثار المتطاير بزجاج نظاراته الانيقة.». [٢٣]

ولعله كان من الطبيعي أن يتخـذ التمثـال فيـها بعـد هيئة فارس بمـلامـح اسطـوريـة وأبعاد مميزة تستمد أشكالها من الجذر التاريخي البعيـد، دون أن ينسى القـاص أن يجعله ممتشقاً سيفه وممسكاً درعه المزدان بصورة عقاب. [٢٤]

ومع بدء فتور الحماس في همة الفنان في انجاز تجربته هذه يتواصل تهشم زجـاجـات نافـذتـه اثـر الغـارات الجوية المتواصلة مما يصيب الفنان بحمى النشاط المتواصل والدؤوب لانجاز تجربته كاملة وسريعاً.

وحين ينتهي الفنـان من اخـراج تجربته الابداعية هذه في صورة الفـارس المتهيء يجد نفسـه وقد انبطح على ظهره تحت نثار الكلس والصخر والزجاج المتطاير جراء احدى القذائف المعادية التي أصابت سور حديقته. حينذاك لم يجد بطل القصة (الفنان) بداً من النهوض من سقطتـه هذه والتـوجه صوب الشوارع المزدحمة بالناس والضاجة بالحيـاة، تلك الشـوارع التي ظل على مدى القصـة مكتفياً بمراقبة حركة أناسها ومظاهر الدمار والحرائق التي التهمت بعض مبانيها.

لقـد تجاوز بطـل القصـة موقفـه السلبي والمدان هذا عبر ذلـك التـماس الحي الـذي شهـدتـه حيـاته ووجد نفسه في خضمه فجأة، لينفض عن كاهله أستار التردد والسلبية والاهمال. ولذا فليس غريباً أن يتجـاوز الغبـار الـذي اعتلى ملابسـه واستطاع نفضه عنها بطل القصـة عقب قيـامـه من سقطتـه في نهـايـة القصـة، ليس غريبـاً أن يتجـاوز الغبـار مستوى دلالته الحرفية المباشرة الى حيث التعبير عن كل ما اعتلى روح الفنان وغلفها من صدأ الزمن الذي بات في عداد الماضي المنتهي وهيمن عليها رؤية وسلوكاً.

«وقف من فوره، وصليـل نثـار الـزجـاج الذي تهاوى للأسفل يملأ سمعـه. ودون أن يضيـع لحظة واحدة نفض عن ملابسه غبار

الصخر، واتخذ طريقه نحو الشوارع المزدحمة بالناس». (٢٥)

٣ ـ تعاقب الفصول: للقاص حنون مجيد

هذه القصة واحدة من قصص الحرب المتميزة فهي في طريقة عرضها وأسلوب بنائها وخلوها من الترهل والعيوب تعد نموذجاً ناضجاً ينم عن موهبة قصصية واضحة ومقدرة طيبة لدى كاتبها.

إن أول ما يلفت انتباهنا في هذه القصة تلك الصورة التي يقدم لنا القاص الطبيعة من خلالها في مفتتح قصته، إذ تبدولنا في هيئة شموخ وايناع وامتداد، يسهم في تعميق إحساسنا بهذه الهيأة مفردات الوصف ذاتها من مثل:

انبثقت أغصانها/ تطاولت فروعها/ سال ظلها على بقعة كبيرة من أرض ممتدة خضراء تتموج بالوأنها/ مذبذبة اعناقها بلين.

وحين نتقدم قليلاً في قراءة القصة نكتشف بشكل أوضح طريقة تفكير بطل القصة بالطبيعة إذ نراها تبدو لعينيه وقد اتخذت دوراً أشبه بدوره المميز مقاتلاً يقود مجموعة من الأبطال معه:

«تأمل الشجرة المتفردة التي تتقدم صفاً من الأشجار مثلما يتقدم هو مجموعته التي تموضعت خلفه هناك...». (٢٦)

عقب هذه المقارنة التي تلوح لذهن بطل القصة (المقاتل) نراه يفكر طويلاً في هيأة الشجرة كأجزاء وعلاقة تلك الاجزاء، بعضها بالبعض الآخر، كعلاقة الأغصان بساق الشجرة أوجذرها وفيما اذا كان من الممكن أن تطير تلك الساق والاغصان أو تبقى حية حينما تجتث ساقطة جذورها منها، لينتهي فيما بعد الى استحالة ذلك.

أن ادراك بطل القصة (المقاتل) لهذه الحقيقة إنما يمثل وعياً لتلك الحقيقة الممثلة في العلاقة الصميمية بين الشعب وقيادته، بين الفكر والأرادة، تلك العلاقة التي ارتأى القاص التعبير عنها بطريق الايحاء لا اللغة الاخبارية المباشرة.

من هنا فإنه لم يكن عبثاً أن يحس بطل القصة عقب ذلك مباشرة أنه غدا اكثر قرباً من الطبيعة وأشد التصاقاً بها حتى لتبدو الشجرة وقد انتقلت من صورتها الخاصة الى الدلالة العامة كجوهر حي ومألوف لديه:

«.. بل انه فكر أن انفاسه الآن، وهو يمتزج بالشجرة وبالسماء، إنما يخالطها فرح لا يستكنه سره... وفكر وهو يلتصق بالشجرة ويتنفس عبيرها: هذه الشجرة الظليلة ليست غريبة عني، بل ليس ثمة شجرة غريبة على الاطلاق وانما هذه من جنس شجرتنا في البيت بل هي صورة لها في ارتفاعها الشامخ وفي تفرعها المتطاول...». (٢٧)

ويبلغ الشعور بالالتصاق بالشجرة حداً لدى بطل القصة يصبح من الصعب معه ملاحظة الفاصل بينهما وتفرقهما، إذ يتخذ ـ وخاصة قبيل اصابة المقاتل وجرحه ـ حالة من التوحد والحلول لا في الأشجار حسب وانما في كثير من مظاهر الطبيعة الحية.

«وخيل إليه أن شيئاً لايستطيع أن يقطع عليه صلاته التي تضج بها روحه وكأنها صلاة تجمعت في واحدة غامرة ساحرة تملكته وقطعت إحساسه بما حوله... **وود لو احتضن هذا النهر، لو تدفق فيه، لو انتشر في قطراته الدافقة السائلة...». (٢٨)**

ولذا فإنه لم يكن من قبيل المصادفة أن يتردد على مسمع المقاتل صدى ذلك الصوت الذي يحذر اكثر من مرة طالباً من بطل القصة ألا يدع الاعداء يفردونه عن الشجرة. ص ٦١، إنها إذن البعد الثاني بله الوجه الآخر للحقيقة الواحدة الحية...

ويتابع القاص بذكاء دلالات هذا الموقف حين يجعل من إصابة بطلة وسقوطه تحت جسد الشجرة وتدحرجه خلفها في محاولة للاحتماء بها ثم دفنه لرأسه تحت ساقها، لينتهي الى حالة اكثر شمولاً وامتزاجاً وحنيناً وذلك حين ينبطح بجسده ملتصقاً بتراب الأرض المحتضن للشجرة. وهي صورة تكاد تقترب من معطيات الرؤية الرومانتية، وبخاصة في الاشارة الى دفن الرأس تحت ساق الشجرة، التي ترى في الطبيعة البكر معنى الامومة التي نحس بالاندفاع نحوها، على الرغم من تضمن هذا الموقف لدلالته الخاصة المعبرة عن قيمه البطولية:

«في اللحظة التي انطلقت فيها رصاصة العدو انقذف احد الرجال، بثقل هزة دفعته، الى الخلف ثم سقط تحت أذيال الشجرة الصامتة. لقد قدر أنه أصيب لذلك فانه وبوعي لايزال عاملاً استطاع أن يكور نفسه ليتدحرج **خلف الشجرة محتمياً بها من رصاصات محتملة مقبلة... دفن رأسه تحت الساق الشامخة مباشرة وأخذ وضع الانبطاح التام فالتصق بالأرض التي أصبحت تدور». (٢٩)**

ويتخذ البعد التعبيري لدى القاص شكلاً جديداً حين يجعل من احدى صور الطبيعة معادلاً فنياً للحدث، موحياً به ومعبراً عن دلالته ومغزاه. نلمس ذلك عقب اصابة بطل القصة ورد مقاتلينا على الاعداء رداً قضى على كل حركة او نبض حياة في صفوفهم، إذ تبدو السماء هنا في هيأة معبرة عن حالة الموت الواقعية من خلال ما يخلعه القاص على صورة السماء من صفات دالة:

«ليس في الافق المقابل حركة أو رعشة حياة. كل شيء يشي بالموت والخواء حتى السماء هناك أصبحت بيضاء باردة كجثة فقدت كل ما فيها من دماء....». (٣٠)

نلمس تلك الدلالة المعبرة في طريقة رسم القاص للصورة ثانية حين نرى بطل القصة (المقاتل) عقب اصابته من قبل الاعداء وقد

أخذ يتأمل جسد الشجرة الذي تبدى لعينيه هذه المرة نابتاً بعناد وسط لهيب النار المحدق بتلك الشجرة التي بدا الضوء وهو يتخلل قمتها التي ظللت هامة المقاتل الجريح :

«تسلق الجريح بنظرٍ واه لايكاد يلتم على شيء، جسد الشجرة النابتة بعناد وسط النار حيث يتناثر الضوء متخللاً قمتها المفروشة فوقه كما لو كانت تحميه . . . » . (٣١)

إن تبدي الشجرة لعيني بطل القصة الجريح لم يأت اعتباطاً هنا بعد أن جاء الوصف مضمخاً بمعطيات حدث الاصابة، فضلاً عن ان لأوصاف المشهد هنا دلالات واضحة في التعبير عن مشاعر المقاتل الجريح واصراره على مواصلة الحياة، تماماً كعناد جسد الشجرة النابت على مواصلة الحياة وسط لهيب النار المحتدم .

ولا يخفىٰ ما لتخلل الضوء قمة الشجرة من دلالة تعبيرية على تكلل هامة المقاتل البطل وانغمارها بضوء الزهو والأمل بالنصر إنها إذن المعادل الفني لمشاعر البطل وذاته الحافلة بالقيم الايجابية المشرقة والمعبر عنها بالدلالة الرمزية الموحية .

وثمة مقطع يبدو فيه بطل القصة (المقاتل) في حالة من الفرح العميق بعودة ابنه المقاتل في إجازته إليهم، يتذكر بطل القصة هذا الحدث المعبر رابطاً اياه بحدث مروره عقب ذلك بالشارع الضاج بحركة الرجال والنساء وأصحاب المهن المبكرين لاعمالهم .

إن هذا المقطع الضاج بحركة الناس وهدير السيارات وأصوات الابواب والدكاكين وحوارات الشخوص الذين ازدحم بهم الشارع «وهو يتحول الى نهر كبير يتدفق بالحركة والحياة»، إن هذا المقطع الذي قد لا تبدو علاقته العضوية واضحة، لعين القارىء لأول وهلة، في القصة، إنما يأتي في شكل معادل لذلك الاحساس الطاغي بالحياة والذي عم ذات البطل عقب لقائه بولده العائد من الجبهة وبشكل لايمكن ان تخطئه عين القارىء المدقق والواعي . انه اسلوب القاص المقتدر من صنعته ومن استخدام اسلوبه الفني الموحي والغني . (٣٢)

ولعل مما يؤكد ذلك توكيد القاص له ملازماً لتوكيده لأثر صوت الابن في ذات أبيه المقاتل في لوحة من أفضل لوحات التوظيف الفني في القصة . نكتشف في هذه اللوحة أن بطل القصة (المقاتل) قد ارتقىٰ الى مستوىٰ من الشعور عال ليتناسىٰ كل آلام الاصابة، فثمة شعور بامتطاء القمم واتساع الكون والنفاذ في عالمه الفسيح يطغىٰ على ذاته تحت واقع تذكر قامة ابنه التي التقاها أثناء عودته في أجازته وظلت صورتها مرتبطة بصوته تمارس تأثيرها الايجابي فيه .

ويحلق بنا القاص الى مستوى تعبيري أكثر رقياً ودلالة حين يوحد بين صوت ابنه ونداء الوطن في كل واحد لا يتجزأ، بل ولا يستطيع حتى الأب أن يميز فيما بينهما . وهي محاولة في مزج الذات الممثلة في هيأة الابن بالمعنىٰ الاكثر شمولية . إنه توحد الجزء الممثل بـ (الاحساس بالبنوة) لدى الأب بالوطن قيمة ومفهوماً .

« . . . ادرك أن سر فرحة اليوم ربما كان في قامة ولده الشاخصة منذ بضعة أيام قبالة عينيه مثل ساق هذه الشجرة الباسقة أو في ذلك الصوت الذي كان يأتيه قوياً مدوياً فتتداعىٰ الآن على صداه كتل الالام ويتحرر جسده طائراً ممتطياً قمة الشجرة المنورة، فيتكشف الكون له بهياً يتسع يكبر بلا حدود يصير كالأمل كالحلم الكبير، وفي دوامة من تداع عميق يحس خلالها الرجل أنه ينتشر وينفذ في العالم الفسيح مثل رذاذ المطر أو مثل الضوء، يتساءل بصمت حذر يسيل سيلان الدم من جرح نازف صغير، صوت من ذلك الذي لا يزال يلاحقه، يخترقه؟ أي صوت هو، صوت ولده علي أم صوت الوطن العظيم؟» . (٣٣)

٤ ـ القمر والساقية : للقاص وارد بدر السالم .

هذه القصة نموذج طيب لقصة الحرب التي تفيد من المفردات الواقعية ومن تفاصيل تجربة الحرب المعاشة . فقد امتلكت قصة وارد السالم التي تقوم على فكرة بسيطة من المقومات الفنية ما حقق لها نجاحاً فنياً ونضجاً واضحاً .

ولعل بساطة الفكرة والصدق الفني الذي تضمنته القصة الى جانب بعدها عن مهاوي الافتعال والتضخيم وتقديم الأشياء ضمن اطارها الواقعي والامكانات الحقيقية لشخوصها، أقول لعل ذلك كله كان من أسباب نجاح القصة وتميزها .

وقصة بدر لا تعدو كونها عملية متابعة لمواقف بطل قصته ومجموعته القتالية ومراقبة انفعالاتهم وردود أفعالهم منذ الايكال اليهم بالمهمة وحتى تنفيذهم لها . وهي مهمة محصورة في تنفيذ احدى العمليات العسكرية ضد أحد مكامن العدو الصعبة في الأرض الحرام، ذلك المكمن المتمثل في وجود عربة معطوبة للعدو خلف ساقية محجوبة بالأشجار ظل العدو يتخذها وسيلة للقنص والايذاء المستمرين .

يستفيد القاص من توظيف مخاطر المهمة وتفاصيل أعبائها الاستثنائية في الكشف عن مشاعر المقاتلين وتفجيرها أمامنا من اجتياز للساقية وخوض مياهها وتجنب احداث أي صوت أو خشخشة مسموعة الى تحرك عدد من الأحياء والحشرات المؤذية ودبيبها حولهم وفي اكثر الاوقات حرجاً وأشدها حساسية وخطراً :

«انتبهت الى عقرب أسود صغير بحجم الخنفساء . . كان خفيفاً ورشيقاً وذنبه المعقوف كان مشرعاً خلفه . . . وهكذا وجدت نفسي مرغماً على متابعة مساره القريب من وجهي . . . قطعاً لم يلحظه أبو مهند : كان يراقب العجلة بانفاس مشدودة، حتى عندما صعد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العقرب من خاصرته واعتلى ظهره ونزل من الجهة الاخرى ولربما ظل بين ملابسه! . . . تحركت السلحفاة، بعد أن مدت رأسها الصغير وتشممت صمت المكان ودرجت بين الاعشاب، ببطئة بطء الثواني القاتلة». (٣٤)

ويستمر القاص في تصعيده لتوتر القصة شاداً نفس القارىء الى ترقب لحظة الانفراج ولكن من غير وقوع في مغريات حبكة القصص البوليسية واثارتها. وتبلغ القصة ذروتها في ظهور أفعىٰ بشكل مفاجيء أمام بطل القصة وسدها مدى رؤية عدسة بندقيته في وقت كان فيه موعد الهجوم قد أزف بعد أن أصبح قاب قوسين أو أدنىٰ والبطل ينتظر بين لحظة واخرى اشارة البدء.

إزاء مثل هذا الموقف لابد للمقاتل من أن يجد نفسه متمزقة متوزعة بين أمرين: أولهما أن يمتنع المقاتل عن تنفيذ اشارة البدء حفاظاً على حياته من تلك الافعىٰ المنتصبة أمامه والمتوثبة للانقضاض عليه عند أول حركة منه، وثانيهما تنفيذ الاشارة والبدء بالهجوم على هدفهم الذي غدوا قريبين منه على ما يحمله هذا الموقف من مخاطرة غير مأمونة النتائج.

ولعل مما يزيد من خطورة الموقف وحراجته أن تخليص البطل لنفسه من مخاطر الموت ربما كان يعني التسبب في القضاء على قوته الممثلة في أخوته من رفاق السلاح نتيجة التلكؤ واستشعار العدو بوجودهم، خاصة انه كان المسؤل عن بدء الاطلاق.

يعتمد القاص ازاء لحظة مواجهة المصير هذه أسلوب تقديم الصور السريعة والدالة لمن هم قريبين من بطل القصة عبر تداع فني في محاولة لتعميق احساسنا بخطورة الموقف والكشف عن مشاعر الشخصية ازاء حدث كهذا.

وتنتهي القصة باختيار بطلها للقيمة الايجابية المؤكدة لبطولته والمغلبة لهدف نجاح الخطة وضمان حياة المجموع على هدف السلامة الفردية بعد أن اختار بطل القصة تنفيذ اشارة آمره واطلاق قذيفة المهمة الأولى على الرغم من خطورة الموقف.

«وفي آخر لمحة للافعىٰ التي ما زالت في انتصابها الشرس، شقت اشارة التنفيذ سكون الليل سحبت عيني من وجهها بهدوء وحدقت جيداً بفتحة العجلة. اخترت رأساً ثابتاً. . . توكلت على الله. واطلقت أول رصاصة». (٣٥)

وفي الحق فإني لا أميل الى النظر الى موقف ظهور الافعىٰ ووجودها في القصة في حدود مستوى دلالتها الحرفية، لأني أرى أن النظر إليها باعتبارها دلالة تعبيرية ينطوي على مغزى هو الاقرب الى منطق القصة وواقع بنائها وتفصيلاته.

واذا جاز لي النظر الى الأمر من خلال هذه الزاوية فإني سأجد في القصة ما ينهض لتوكيد وجهة نظري التي ترى في الافعى معادلاً فنيا لموضوعة (الخوف) أو الاحساس به، تلك الموضوعة التي ظلت شاخصة على امتداد القصة ومن خلال كشف المؤلف عنها في شكل مواقف وأحاسيس مختلفة وبخاصة لدى بطل القصة.

من هنا فإني أرى أن عدول القاص عن طرح هذه الموضوعة من مستواها المباشر الواضح الى المستوى الرمزي في نهاية القصة إنما جاء لوضع بطل القصة أمام الموقف الحاسم وجهاً لوجه وبالتالي كشف موقفه الواضح منه (موقف الخوف) بعد أن ظل مضبباً وغير مقطوع به قبيل ذلك. وهو ما تحقق لنا بالفعل من خلال لجوء بطل القصة الى اتخاذ موقف ايجابي وبطولي واضح، متجاوزاً في ذلك مواقعه القديمة الى حيث الوضوح والجرأة والتضحية البطولية.

وقبل أن نستجلي الفكرة بشكل كامل أود أن أخطو خطوة نحو توكيد ما ذهبت إليه من زعم انديـاح (موضوعة الخوف) في ثنايا القصة في اكثر من موضع للكشف عن هذا الاحساس الطبيعي لدى بطل القصة المقاتل، وهو ما زاد من عنصر الصدق (الفني لا الوثائقي) في القصة وكان سبباً من أسباب تميزها وجودتها. فثمة صيغ وردت على لسان بطل القصة سواء في شكل حوار أو حديث مع النفس عن ذاته أو في رؤيته للأشياء وعبرت جميعاً عن الاحساس بالخوف لديه:

- يموج في داخله نبض **مضطرب ويرتعد فيه صوت خائف**. . . كأن أقداماً خائفة تخب **فيها**. . . .
- أراها . . فوق رؤوس البردي. . . هل أنت **خائف!!؟**
- **فزع** طائر لسبب ما. خفقت أجنحته **في الظلام ثم استكان في** مخبأ قريب. . . .
- «هل انا **خائف!**» كان ريقي جافاً. . .
- لست **خائفاً** ولكنني محاصر فقط. والثواني تمر بطيئة مثل موت يقترب. . .
- أقسم أني غير **خائف**. . .

الى جانب هذه الالفاظ الصريحة التي وردت على لسان بطل القصة والمعبرة عن حالة التفكير بالمخاطر ومداخلة أحاسيس الخوف لذاته، وجدنا عدداً من الالفاظ والتعبيرات المؤكدة لهذا الاحساس، بطريق التركيز على مخاطر المهمة والتفكير فيها في شكل قلق وتوجس:

بدت لي تتزاحم كأنها **تتشمم خطراً** قريباً. .
- فتمدد الوقت بطيئاً، لزجاً **ومقلقاً**. .
- رفعت عيني من العدسة **بقلق وتصاعد النبض في صدري**.
- انبجس في داخلي صراخ عنيف، **هو صراخ الروح المحاصرة التي تتشبث في هذا الوقت بالبقاء**. . . .

ومما يؤكد هذا الاحساس توكيد القاص على لسان **بطله للصور**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المتشحة بسمة الغموض تارة والتوتر والاهتزاز تارة أخرى.

ـ وحشرجات مكتومة تتدحرج الى أسماعنا، كما لو كانت تنفلت من فم مرتعش أو حنجرة تختلج فيها آلام احتضار قريب!

ـ تطوف في مسامات السكون المتوتر...

ـ ثم يمهد كل شيء، بعد لحظات مريرة خارجة عن الزمن ويهمي صمت جديد، **متوتر ومتحفز**...

ـ أحسست وكأن كل همسة صدى لكل الاصوات **الغامضة** التي تنبثق من عدة أماكن ثم تخفت...

ـ وعادت الاصوات **الغامضة** تتضخم في الصمت المتوتر..

ـ لكن ماذا لو انطلقت الآن في هذه اللحظة **المجهولة الغامضة القاتلة**. اشارة التنفيذ؟!...

من هنا فإن مواجهة بطل القصة المقاتل (لفكرة الموت) مجسدة في صورة الافعى هذه قد قاده الى حالة من الصراع مع النفس انتهت بتجاوزه لحالة التردد والخوف التي ظلت مسيطرة عليه الى حيث اتخذ قراره البطولي مؤكداً شجاعته ومعمقاً احساسنا بحالة التحول التي وصل اليها وتغير من جرائها. يؤكد ذلك توكيد المؤلف لحالة التغير المفاجيء والثقة الكبيرة الغريبة التي داخلته بشكل مفاجيء.

وفي ضوء ذلك فأن نفي البطل لحالة الخوف عنه وتوكيده لذلك في نهاية القصة إنما يأتي مكتسباً لعنصر الصدق والاقناع بعد أن تحققت النقلة النوعية على مستوى وعي بطلة وادراكه الحالة ادراكاً فكرياً وروحياً من واقع الصراع النفسي والمعايشة الحقيقية لواقع التجربة القدسية والخلاقة:

لم اضعف تمالكت نفسي جيداً وقررت ـ أخيراً ـ أن أسدد على العجلة. اقتنعت أن الموت حالة طارئة في حياة الانسان. فاستشرت في داخلي حالة تفاؤل غريبة منحتني قوة جديدة كان في رأسي أبي وأمي ووجه امرأة أحبها والاصدقاء وسيدي الآمر وأبو مهند. كان نبضي ينتظم تماماً». [٣٦]

إن في الانتباه الى بعض الألفاظ الواردة في النص الأخير، والى دلالات هذا النص ما يكشف عن حالة التحول المفاجئة حتى لدى بطل القصة ذاته:

أخيراً/ حالة تفاؤل غريبة/ منحتني قوة جديدة.

وعن طريق هذا الوعي المتحقق والجديد لدى بطل القصة استمد البطل عناصر موقفه البطولي الجديد مضافاً اليه النسغ الروحي المتمثل في أهله وأحبائه وشركاء مصيرة، مما جعله يؤثر المغامرة البطولية من أجل تحقيق الاهداف العليا والسامية:

«وفي اخر لمحة للافعى التي ما زالت في انتصابها الشرس، شقت اشارة التنفيذ سكون الليل سحبت عيني من وجهها بهدوء. وحدقت جيدا بفتحة العجلة. اخترت رأساً ثابتاً. توكلت على الله واطلقت أول رصاصة». [٣٧]

وأحسب أنه يحق لي بعد هذه القراءة أن أرى في تجاوز بطل القصة للحالة التي كان عليها وتمكنه من اطلاق الرصاصة الاولى، وهو موقف من شأنه أن يؤذي العدو في ذات الوقت الذي يؤذي الافعى أو يقضي عليها، أقول لي أن أرى في هذا الموقف تغلباً على عنصر الخوف واماتة له بعد طول مواجهة وصراع، وعلى هذا يكون التعبير الفني المعتمد على الرمز قد سار جنباً الى جنب وفي شكل تواز جميل مع معطيات الحدث الواقعي وتفاصيله العيانية.

٥ ـ (حائط البنادق): للقاص عبدالخالق الركابي.

تستلهم هذه القصة حدث الحرب من خلال تناول غير مباشر، كاشفة عن علاقة هذا الحدث وتشابكه بغيره من القضايا والاحداث الوطنية والقومية ضمن مسيرة التاريخ الصاعدة.

تبدأ القصة بمحاولة عودة بطلها الى قريته بعد أن جاءته برقية تعلمه بوفاة أبيه الذي كان خلافه معه قد تسبب في تركه لبيته ولجوئه الى الاقامة في أحد فنادق المدينة.

ونكتشف فيما بعد أن والد البطل هذا رجل عسكري خدم الجيش العراقي مدة لا تزيد على العشرين سنة وأحيل على التقاعد برتبة عريف، وأنه كان مقاتلاً جيداً، شجاعاً شارك في بعض المعارك والوثبات الوطنية، حتى اذا تعب وتقاعد اختلى في غرفته بين بنادقه العديدة المعلقة على الحائط يتأملها طويلاً ويفترش عتبة الدار حين يبدأ بتزييتها.

وحين يحاول الابن نصحه بلا جدوى أفعاله هذه التي لاتبعث في نفس من يراه سوى الضحك والسخرية لايبدو على الأب أنه مستعد لفهمه أو الاقلاع عن عادته تلك، حتى يأتي يوم يقرر فيه الابن مغادرة القرية وأهلها ليقيم في فندق من فنادق المدينة ومع بدء عودة الابن الى قريته وبيته ثانية يبدأ في تأنيب نفسه ومحاسبتها على موقفها من أبيه لينتهي ذلك الموقف بتغير مشاعره تجاه الأب واعادة تقييم سلوكه وذكراه منتهياً الى ممارسة سلوك أبيه ذاته وتحقيقه لافعاله.

لقد بدت في القصة بعض نواحي التوظيف الجيد للأشياء والاحداث والأفكار نجح القاص في اكسابها دلالاتها التعبيرية الموحية.

إن والد بطل القصة الذي شارك في انتفاضة رشيد عالي الكيلاني وحفظت ذاكرته صور البطولة العربية لم يكن يملك ما يمكن أن يورثه لولده سوى أسلحته التي خلفها له والتي كثيراً ما كان يؤكد له خلالها أن حياته لا تساوي شيئاً بدونها.

« ـ تأكد بأن هذه البنادق هي الارث الوحيد الذي سأخلفه لك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد موتي ودونها لاتساوي حياتك فلساً أحمر!».

إذن فإن الارث النضالي وعلامته الدالة عليه هي خير ما يقدمه الاب لابنه وخير ما يعظه بالتمسك به والتحذير من التفريط به.

ومنذ عودة الابن الى بيته تظل صورتا البنادق العديدة المعلقة على حائط غرفة الاب وصورة الاب نفسه شاخصتين أمام ناظريه مما جعله يجري حواراً معهما وبطريقة توحي بالتواصل الدال على الندم في محاولة لاكتشاف طريق الرؤية او اعادة اكتشافه من جديد.

ومن خلال حديث بطل القصة مع نفسه نكتشف التواصل النضالي في شكل حلقات ارث دائم للسلاح، فالبنادق المعلقة على الحائط هي خليط من أسلحة جده وأبيه وجد أبيه وليس من موقف لحلقات هذا التواصل إذن سوى بطل القصة نفسه الذي أهمل وصية أبيه ولم يعرها كبير اهتمام على الرغم من تأكيدات أبيه لها في مناسبات عدة:

«عدت أواجه حائط البنادق الذي بدأ من الجانب الايسر بواحدة من صنف (المكنزي) كانت تعود لجد أبي، وينتهي بالجانب الايمن قرب الدولاب ببندقية (برنو) كانت تعود لأبي».[39]

وما دام بطل القصة يكتشف خطأه مع ابيه ومع وصيته فإن من الطبيعي أن تظل صورة الأب شاخصة أمامه في ملامحها المميزة مذكرة إياه بخطئه ومجاورة لأسلحة الاب التي لا انفصال بينهما كقيمتين متقدمتين.

«وانداح ضوء برتقالي كئيب أظهر أبي على الحائط المقابل بخيوط كمه الثلاثة وهو يحدجني بنظرته الغابرة التي زادت من واقعها عشرات البنادق المتراصة عن يمينه وشماله».[40]

وفي المقطع الخامس والأخير من القصة وهو المقطع الذي ينتهي فيه البطل فيما بعد الى اتخاذ موقفه الايجابي الأخير، تطالع النخلة التي كان الأب قد زرعها في مواجهة البستان عيني بطل القصة مؤكدة طور النضج والاختيار الذي وصل إليه وعي البطل وراسمه ملامح الأمل في العثور على الطريق الصحيح واتخاذ درب النضال الذي سلكه آباؤه واجداده من قبله، خاصة وأنها تبدو له في شكل ملامح مضيئة:

«شرعت بتناول الافطار وأنا أتطلع نحو النخلة الظاهرة من طاقة تطل على البستان وقد تخللتها الشمس بأشعتها.»[41]

وتعلم الأم ابنها باستشهاد ابيه اثر شظية أصابت جسده جراء احدى الغارات المعادية على محطة البنزين المجاورة لهم خلال خروجه من القرية يوماً لمراقبة الدبابات والمدافع المتجهة الى الجبهة، وهي عادة ظل حريصاً عليها قبيل وفاته ليعود في كل مرة بمواد غريبة من الفحم والقطن والرصاص والكبريت وسبخه الأرض ليعتكف فيها بعد في غرفته لا يغادرها ولا يسمع له صوت سوى دقات هاونه المتتابعة.

حين تعلم الام ابنها ذلك يذهب مسرعاً الى الغرفة التي كان قد دخلها بعد أن خامره شك بشأن بعض أغراضها، ليكتشف كيساً مملوءاً من البارود التي صنعها الاب بنفسه مع غلاف قذيفة فارغ ورصاصة بحجم فوهتها تماماً كان قد صبها أيضاً.

عقب هذا الاكتشاف الأخير يرفع الابن فانوسه حتى مستوى رأسه ليدقق في ملامح ابيه لتكون النتيجة اكتشافاً مدهشاً كاد يصرخ له، فلأول مرة يكتشف الابن أنه يشبه أبيه تماماً، فما معنى ذلك؟

لابد قبل الاجابة على هذا السؤال أن ألفت النظر الى التأثير الذي ظل الأب يمارسه في ذات ابنه وفكرة عقب موته بل واكثر مما كان عليه قبل وفاته حتى لتبدو صورة الأب على الدوام في شكل ملامح تنبض بالحياة:

«في تلك اللحظة كتمت صرخة دهشة كادت تنفلت من حلقي وتراجعت خطوتين الى الوراء وقد خيل لي أن الحياة دبت في وجه أبي. فعلى زجاجة الصورة، حيث ضوء الفانوس يمس جانب وجهي مبرزاً الجبين تاركاً المحجرين غارقين في الظلام، كنت أشبهه بالضبط سوى أنني أكثر شباباً»[42]

إن اكتشاف الابن للشبه الذي يربط بين ملامحه وملامح أبيه أول مرة إنما يعني بدء احساسه بانتهاء مرحلة التقاطع والاختلاف فيما بينهما (طبيعة وفكراً وسلوكاً) والايمان بطريقهما الواحد الذي لايملك ان يختار نقيضه أوما هو مختلف عنه، تماماً كما لا يستطيع أن ينكر ذلك الشبه الذي يربطهما ببعض مؤكداً حقيقتهما الواحدة.

إن وصول الابن الى هذه المرحلة الايجابية هو الذي يفسر لنا انتقال الأب من حالة الموت الى حالة الحياة التي دبت في وجهه ممثلة بالصورة التي طالعت عيني الابن واستطاع القاص التعبير عنها بذكاء.

من هنا تأتي الخطوة التالية لذلك مباشرة في شكل تقرير من الابن على البدء بمواصلة طريق أبيه وحده واكمال ما لم يستطع أبوه أن يتمه بسبب الموت.

إنه إذن جيل الشباب الذي دعى مهمته وادراك طريقه وصحح مساره لمواصلة ما بدأه الآباء أوما انتهوا إليه، مطورين له ومصممين على أن يكون لهم دور في منازلة اعدائهم على اختلاف ألوانهم وصفاتهم وأساليبهم:

«.. للحظات تنقلت ببصري بين وجه أبي والبنادق والدولاب وبعدها بادلته نظرة متواطئة سارعت باغلاق باب الحجرة وشرعت بالعمل.».[43]

ولعل مما يرتقي بهذه القصة أن نهايتها لا تقول الاشياء بعبارات

مباشرة صريحة بقدر ما توحي بها، فمواصلة الابن لطريق أبيه وبدء مواصلة صناعة البارود إنما يعبر عنه من خلال اشارة القاص الى نظر المقاتل الى صورة أبيه (الفاعل) والبنادق (الاداة) والدولاب (مكان البارود) في محاولة لرسم ملامح الطريق واختزال خطوط الصورة.

وتبقى في النهاية اشارة القاص في الصفحة الاخيرة من القصة الى وجود غلاف القذيفة الفارغ الى جانب البارود في غرفة الاب مع الاشارة الى مصدر حصوله على هذا الغلاف على هذا النحو:

« . . فاكتشفت أن تلك العلبة التي صدمتها أصابعي قبل قليل لم تكن سوى غلاف القذيفة الفارغ الذي حصل عليه عقب هزيمة حزيران». (٤٤)

ان هذه الدلالة ذات ايحاء واضح الى ما خرج به صديق الاب المقاتل من تلك الهزيمة وتقييمه لها من خلال تركيب العبارة الموحي، فلا شيء سوى غلاف قذيفة فارغ، مما يجعل من صنع الاب للاطلاقة المساوية لحجم فوهة القذيفة ومواصلة الابن لصنع البارود صورة من صور الاصرار على رفع كفاءة السلاح وفاعليته لتحقيق النصر بسلاح الهزيمة ذاته وتحويل سلاحها الفارغ الى سلاح فاعل ماض ومتطور.

٦ ـ (حكاية رجل من المحمرة): للقاص محمد سهيل أحمد

هذه القصة جهد طيب ينم عن خبرة حسنة لدى كاتب لم أقرأ له من قبل.

ولعل محور القصة وأجمل ما فيها ذلك الذي يتخذ من الحوار الدائر بين البنت ورفيق صباها وما يتخلل هذا الحوار من قصص وحكايات سبق للشاب أن قصها على صاحبته أيام كانا صغيرين وهو يعيدها اليوم على مسمعها أو يكمل بعضها بعد أن كبرا وغدا هو جندياً مقاتلاً ضد أعداء بلده.

لقد حمل القاص تلك الحكايات البسيطة ظلالاً دالة وأبعاداً معبرة جعلت منها معادلاً فنياً ناجحاً لأجواء الحرب ومعبراً عن مختلف جوانبها أبعاداً ومسببات ونتائج.

تنتمي الحكاية الاولى التي يرويها (حمدان) لرفيقة صباه الى فترة بعيدة كان يعمد فيها الى هدهدة أسماع الصغيرة بحكاياته تلك. لقد كانت الحكاية ملائمة لمدارك البنت ومستواها الذهني في ذات الوقت الذي لاتخلو فيه من المغزى المقصود والدلالة المعبرة التي يمكن للمرء أن يقف عليها. فالفتى العربي وابن المحمرة الذي يصحو من نومه ليجد شعر رأسه وقد غدا أبيض وشعور بالغربة يتلبسه وهو في بيته الى جانب احساسه بالكلاب التي تحاصره، هذه التفاصيل التي تشكل مادة الحكاية عن بدء محاصرة أعداء الأمة للسكان العرب في أرض المحمرة لاتحتاج الى كبير عناء لكشف مغزاها.

ولعل ضحك الفارسي على الرجل العربي بعد أن جاءه طالباً منه النصح في أمر شعره الذي ابيض مرة واحدة ولجوئه الى اظهار مساعدته له وتركه في زورق مثقوب نهباً لمخاطر الغرق والموت، أقول لعل في بقية هذه الحكاية مايعبر عن المحاولات الدنيئة لأعداء الأمة في طمس الهوية القومية والاستيلاء على حقها في أرضها حتى وان تطلب ذلك استخدام القوة واللجوء الى العنف والقتل:

« . . . وفي أصيل من أصائل المحمرة الجميلة قاده ذلك الفارسي الى بساتين (كرت الشيخ). دفعه الى (شط العرب) في زورق مثقوب بلا مجاذيف. أطلق رصاصة في الهواء يهتف صارخاً به:

هنا ابداً ولن ترى أرضك. ومنذ اليوم صارت المحمرة حلماً كاد أن يكون مستحيلاً!». (٤٥)

ولعله ليس عبثاً أن يستقر العربي القادم من المحمرة (وهو يمثل بطل القصة في وجه من اوجهه في (العشار) بعد أن ينجح في مصارعة الموج والتشبث ببقايا حطام احدى السفن والوصول فيما بعد الى احدى الجزر التي يصادفه فيها جني هائل يحقق له رغبته في الوصول الى العشار.

وعن طريق الحكاية التي يقصها الشاب على الصبية نعرف أنه كان قد التقى أباها في تلك المناسبة بعد وصوله العشار كما نعرف اشتراكهما في هم واحد ومعرفة قديمة، فقد سأله عن أبيه وبكى حين علم بوفاته مؤكداً له أن الزمن قد دار عليه كما دار على أبيه (جد البنت) من قبل حين هرب أبوه ذات يوم من سيطرة أحد التجار الايرانيين.

« . . في قديم الزمان عاشت أميرة حلوة ذات وجنتين حمراوين في رغد ونعيم . . . وذات يوم غائم مدلهم أقبل وحش على المدينة واختطف تلك الصبية الحسناء . . . رقد الملك في فراشه ثلاثة أيام حتى كاد أن يأتيه الموت كمداً وقهراً على ابنته البريئة ومما زاده قهراً تنافر أولاده وانشغالهم بالصيد وقتال بعضهم بعضاً . . . وفي اليوم الرابع استشار وزراءه فأوصوا بأن يعلن في البلاد أن من يخلص ابنة الملك من براثن الوحش فله ما يشاء.

ـ هذه الحكاية . . . انني اذكرها . . . لطالما سمعتها منك بلا ضجر . . . ولكنك كنت تبترها على الدوام. كنا نهتف متوسلين اليك أن تأتينا بالخاتمة فلا ترد أنت . . ». (٤٦)

وعلى الرغم من أن (حمدان) يصمم على أن يجعل للقصة نهاية هذه المرة، فيشير الى نهوض شاب كريم الخصال شديد البأس طويل القامة تنفث عيناه رحمة وعزماً والى عزمة على ترك الأمر له

لتخليص الأميرة، على الرغم من هذا التصميم نراه يعود ليؤكد لنا أن الحكاية تأبىٰ أن تنتهي، ولا يزيد على ذلك سوف الافصاح عن ايمانه بحتمية انتصار الشاب وعودة الأميرة معززة مكرمة بعد طول استلاب.

وفي كل تلك الرموز ما يشير الى تفاصيل عملية الغزو للأرض العربية العزيزة واقتطاعها وتأهب الابن البار والغيور الشهم لمنازلة العدو ودحره واسترداد حق الأمة المهضوم.

وفي موضع متقدم من القصة نعلم أن البنت حين ذهبت لملاقاة حمدان المقاتل في موضع مامن جبهة القتال عقب نشوب الحرب واشتراكه فيها، لم تجد (حمدان) فقد أخبرها رفاقه أنه بعد أن اسقط طائرة أخرى اختير ضمن مجموعة اقتحامية لتحرير المحمرة.

وتظل البنت بانتظار حمدان) تسأل عنه كل يوم وتستوقف الجنود العائدين دون جدوى، وفي أحد الأيام يطرق (حمدان) باب دارهم بملابسه العسكرية وعدته وتحتفي به البنت وأبوها ويجلس ليحدثهم عن أمجاد المقاتل العراقي وبطولته في تحرير المحمرة وقتال الشوارع الذي دار فيها.

وثمة توظيف فني له دلالته الجميلة في القصة، فمن بين ما حمله (حمدان) لـ (رابعه) زجاجتان من تراب أحمر وماء عجن منهما تكويناً طينياً استطاع به أن يعمل خاتماً أراد له أن يكون مهراً لحبيبته ورفيقة صباه التي تؤكد له أنه أرفع مقاماً من الذهب.

لقد تحولت لعبة الأطفال التي كانا يلعبانها أيام طفولتهما حيث كان يصنع لها خاتماً طينياً تحولت الى دلالة تعبيرية موفقة وبليغة، فخاتم الطين هو اليوم مهر المقاتل البطل الذي نذر نفسه فداء لأرض الآباء والاجداد، مضحياً بأثمن ما يملك، وحين يكلل النصر هامته وينجح في استعادة أرضه فإنه لن يجد أثمن من ذرات هذا التراب مهراً يقدمه الى حبيبته.

وبعد ان تنتهي مراسيم هذا الحدث المعبر نجد الفتاة وهي تعود ثانية طالبة من (حمدان) أن يكمل لها حكاية الأميرة والوحش.

ومن خلال سرد الحكاية نعرف أن (حمدان) كان قد حاول في احدى المرات أن يكتري زورقاً ليكون قريباً من بلدته وليعرف ما حل بها، وهي محاولة من القاص لتعميق احساس القارىء بقسوة العدو وخسة فعله وضراوة ممارساته تجاه عرب المدينة، ذلك الأسلوب الذي تجاوز مستوى البشر (رجالاً ونساء وشيوخاً) الى حيث الطبيعة والاحياء، فالكل يستصرخ طالباً الخلاص والانعتاق من الأذى:

«سمعت عويل النخلات على الشاطىء الشرقي، همسات الاستغاثة في قصور شيوخها من الذين قتلوا غيلة أو اختفوا... طرقت أسماعي نداءات النساء العربيات تأتي بها الرياح الشرقية الدافئة واصطفاقات أجنحة الطيور...»[٤٧].

وينتقل القاص في محاولة للتعبير عن هذه الفكرة من مستوى الحكاية الى مستوى حكائي يمتلك أبعاداً موحية بالحدث التاريخي الخطير المتمثل في اقتطاع أراض عربية وضمها ونهوض من هو جدير بحمل مهمة ردها بعد طول انتظار وصمت.

ولعل في تفاصيل تنافر الأخوة وانشغالهم بالصيد وقتال بعضهم لبعض ما يحمل دلالة غنية ومغزى واضحاً في انطباقه على الواقع العربي.

ويلجأ القاص عبر محاولة ذكية له الى أن يجعل القصة كما لو أنها قصة الأمس التي كثيراً ما رددها البطل على مسمعي الصبية ولكن دون أن يكمل لها قصة تخليص تلك الارض أو يكشف لها عن هدية ذلك المنقذ، فهذه نهاية كان يمتنع عن اتمامها له رغم تحرقها إليها ولهفتها لمعرفتها.

حينذاك فقط تأتي النهاية وهي تحمل مبرراتها الموضوعية والفنية على يدي القاص الذي يخبرنا وإياها بأن شاباً شهماً استمد شجاعته من عنفوان شعبه وامته قد انبرى مصمماً على أن يعيد للأميرة ضحكتها بعد أن تمادى العدو في غيه وعدوانه واختطف حرائر أخريات غير تلك الاميرة.

ويأتي تأكيد (حمدان) لانتصار الشاب وعودة الاميرة معززة مكرمة لزهو المدن بالاضواء، يأتي هذا تحقيقاً لايمانه السابق وامله الكبير في حتمية الانتصار، معبراً في ذات الوقت ومن خلال ملامح الصورة، عن صورة القائد الذي استلهم ارادة شعبه الشجاعة وقاتل الاعداء نيابة عن الامة وحقق النصر المؤزر.

تنتهي هذه القصة والمحارب يستعد لاغفاءة وقد تألق نور الموقد على وجهه الطفولي وهي اشارة ترددت في اكثر من موضع مؤكدة ملامح البطل الوضاءة ومعمقة احساسنا بمعاني الطهر وصورة الألق من خلال أوصاف مختلفة زوايا عديدة.

كان نور الموقد يتألق على وجهه الطفولي الملامح! ص ٢٨٦ مد يديه الى نار الموقد ليصطلي بها. ص ٢٨٥ نهض وهو يسحب الحقيبة إليه واضعاً إياها قرب الموقد. ص ٢٨٥.

ولعل ناحية الضعف الوحيدة في هذه القصة وجود بعض الهنات اللغوية فيها الى جانب بعض بقايا الاسلوب الانشائي الذي كان يبدو واضحاً من خلال المبالغة في متابعة تفاصيل الصورة ومنها على سبيل المثال اشارة القاص الآتية عقب انتهاء بطله من تقديم خاتمه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لحبيبته.

- انه ليس من الذهب على اية حال...

قلت: انه ارفع مقاماً...

أخرج من الحقيبة خرطوشة (دوشكا) فارغة كتب عليها بالأحمر كلمة (النصر): - اجعليها مزهرية تشرئب منها وردة. أو ازدهري فيها!». (٤٨)

هوامش :

(١) أنظر قصص تحت لهيب النار: ٢/ ٧٢٩٣ ٢٩٩، وزارة الثقافة والاعلام، العراق/ ١٩٨١.
(٢) المصدر نفسه: ص ٢٩٤
(٣) نفسه: ص ٢٩٦
(٤) نفسه: ص ٢٩٤
(٥) نفسه: ص ٢٩٤ - ٢٩٥
(٦) نفسه: ص ٢٩٥
(٧) نفسه: ص ٢٩٦
(٨) نفسه: ص ٢٩٨
(٩) نفسه: ص ٢٩٥
(١٠) أنظر في ذلك ص ٢٩٥، ٢٩٨ من المصدر نفسه.
(١١) نفسه: ص ٢٩٦ - ٢٩٧
(١٢) نفسه: ص ٢٩٤

(١٣) نفسه: ص ٢٩٧
(١٤) نفسه: ص ٢٩٩
(١٥) نفسه: ص ٣٠٠
(١٦) نفسه: ص ٣٠١
(١٧) المصدر نفسه: ٣/ ١٧٢
(١٨) نفسه: ص ١٦٩
(١٩) نفسه: ص ١٦٩
(٢٠) نفسه: ص ١٧٠

(٢١) نفسه: ص ١٧١
(٢٢) نفسه: .
(٢٣) نفسه: ص ١٧٢
(٢٤) نفسه: ص ١٧٢

(٢٥) نفسه: ص ١٧٤
(٢٦) المصدر نفسه: ٣/ ٥٩
(٢٧) نفسه: ص ٦٠، ٦١ وأنظر في ذلك أيضاً ص ٦٥

(٢٨) نفسه: ص ٦١ - ٦٥
(٢٩) نفسه: ص ٦٤ - ٦٥
(٣٠) نفسه: ص ٦٥
(٣١) نفسه: ص ٦٦

(٣٢) نفسه: ص ٦٤
(٣٣) نفسه: ص ٦٦
(٣٤) المصدر نفسه: ٣/ ٣٢٨، ٣٢٩
(٣٥) نفسه: ص ٣٣٠
(٣٦) نفسه.
(٣٧) نفسه.
(٣٨) المصدر نفيه: ٢، ٢٤٤، ٢٥١

(٣٩) نفسه: ص ٢٥٨، ٢٦١
(٤٠) نفسه: ص ٢٥٧، ٢٦١
(٤١) نفسه: ص ٢٦٢
(٤٢) نفسه: ص ٢٦٣
(٤٣) نفسه.

(٤٤) نفسه: ص ٢٦٣
(٤٥) المصدر نفسه: ٣/ ٢٨١
(٤٦) نفسه: ص ٢٨٣
(٤٧) نفسه: ص ٢٨٢ - ٢٨٣
(٤٨) نفسه: ص ٢٨٥ - ٢٨٦

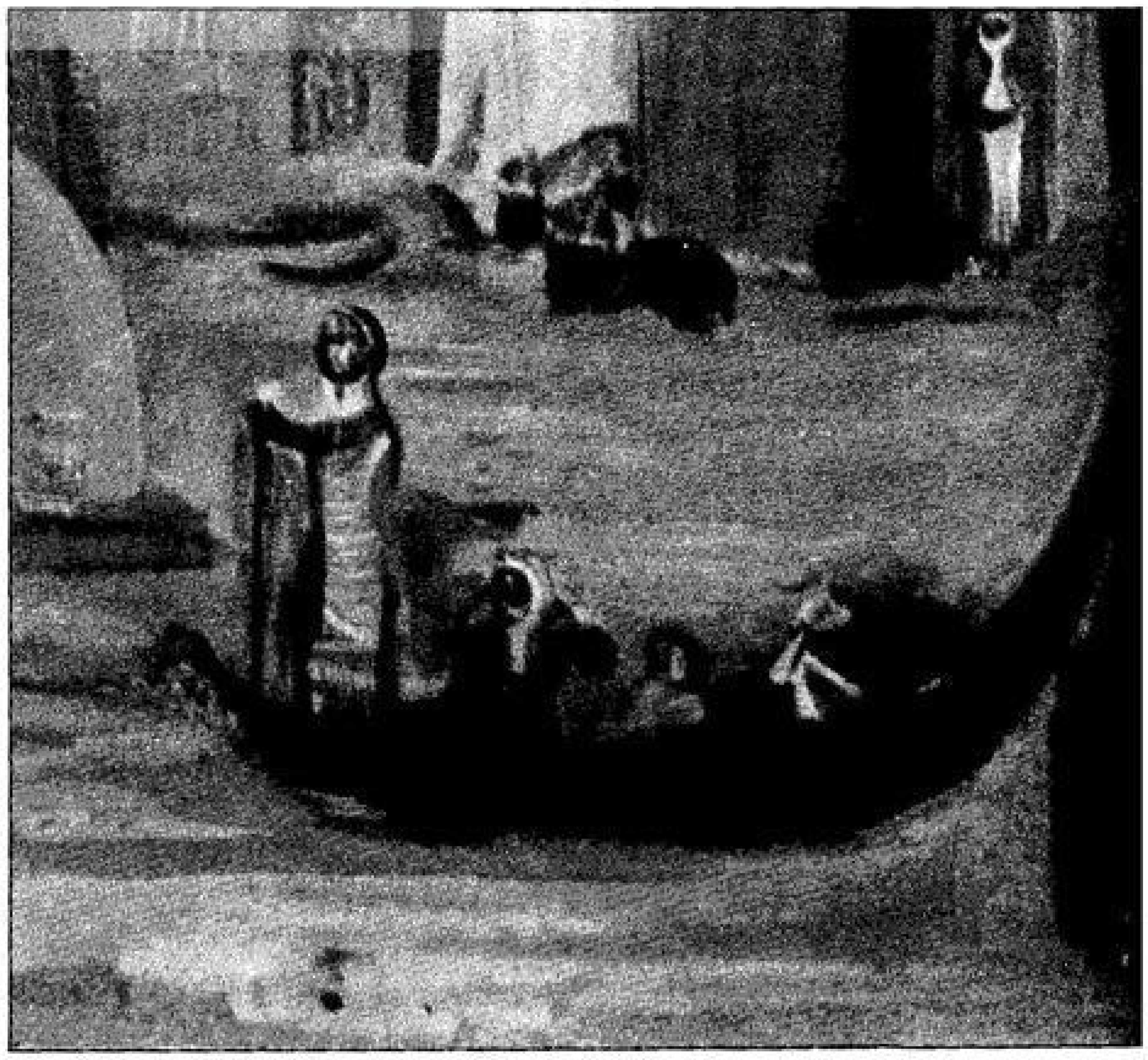
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البيئة

في اعمال الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين

□ عادل كامل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



■ مدخل

تتمثل اصالة الخلق الفني باستيعابها المضمون الحضاري شرطا يؤدي الى المعطيات اللاحقة. ففكرة التحدي التي تحدث عنها «هاوزر» تستجيب للافاق المستقبلية في جعل الفن لغة تقود الى اللامرئي في التجربة الانسانية. انها محاولة تستمد جذورها من سر الخلق الفني الفذ.

ومنذ تطرق الفكر الفلسفي الى العلاقة بين خصائص العمل الفني وابعاد الجمال في الطبيعة فاننا بتنا نميز بجلاء ادق الفوارق بين العمل اللاحق: المؤسس، والعمل المعطى: الاولي. بيد ان اعظم المدارس الفنية العالمية لم تلغ فعل الطبيعة (البيئة) وتأثيرها غير المباشر والمباشر معا في صميم تكوين التجربة الفنية. فالطبيعة، كشيء في ذاته، غير مصنوع غير مؤسس. تملك قانونها خارج اطار قانون الذات. اما العمل الفني فهو يتأسس للمشاهد. للأخر، وهو لغة مع الاخر. بمعنى انه يمتلك وظيفة قصدية، ولكن هذه الوظيفة تبقى ذات جسور بالمصادر الاعمق وبالمعطيات الاولى. ولعل تجربة (الانطباعيين) بحد ذاتها بعد التجربة الرومانسية. تكشف لنا عمق الاسرار الكامنة في البيئة كطبيعة او مناخ تغير او واقع بشري يمتلك خصائص المحيط والعادات او التراث بمعنى ادق.

وتجربة الفنان العربي المعاصر. مع البيئة. تمتلك الكثير من المداخل والاسرار والمناقشات. فهي تمثل علاقة صميمية بالبيئة باعتبارها المصدر المباشر الذي نبه اليه الفنان الغربي كذلك تحولت الى رد فعل وفعل عبره اسس الفنان العربي معظم تجاربه كمحاكاة او تأثر او استجابة للواقع. وفي الحالات كلها استحالت البيئة الى موضوع والى مناخ ولدت فيه عشرات الافكار الفنية. فالبيئة بمعناها الشائع ـ الطبيعة / الرموز / الانسان ـ تجذرت في الاعمال الفنية بمستوى بحث الفنان عن هويته التاريخية. وسنرى ان البيئة في عشرات الاعمال تمثل لغة تتكامل فيها التقنيات الفنية بدء من الانحياز للامرئي فيها وانتماء بالمرئي. فالبيئة هي الجانب الواقعي في عشرات الاعمال التي جسدت ملامح الصحراء والبحر والريف والمدينة، وهي في الوقت نفسه الدلالة والرمز والايحاء في العمل الفني. وبين الحدين ثمة تعبيرية خاصة بالبيئة العربية بمعناها الشامل تمتلك خصوصيتها الجغرافية والتراثية بصورة تمنح العمل عمقا او هوية لا يمكن معرفتها او فصلها عن البيئة التي اثرت فيها او كانت من اسبابها.

والبيئة. بكل ابعادها، توضح لدى الفنان العربي المعاصر عدة معالجات تخص هويته بالاصل. ولعل مختلف الاجتهادات الاسلوبية تبين مدى بحثه عن هذه الهوية وتجذيرها بفن يواكب عصرنا.

■ البيئة / ذاكرة الطفولة

رغم أن عصرنا يعكس صورة معقدة للمشكلات الانسانية عديمة الحل والمضطربة جدا، ورغم ان الفنان العالمي يحاول ان يجسد ذلك بجلاء مدهش فان ثمة حقيقة كبرى تبرز من خلال ذلك الوفاء المعلن والخفي للفنانين وهم يعودون الى جذورهم الاولى ويستنبطون منها الالفة البشرية. انها عودة الى الطفولة. بمعنى انها تأسيس لذاكرة ذات اصالة تبدأ من اللامرئي وتقودنا غالبا الى الحلم! فالبيئة التي اعتمدت عليها تجارب الفنانين العرب في اوائل هذا القرن ركزت على المحيط بكل دلالاته، فمنذ تجارب عبدالقادر الرسام وراغب عياد نرى ان موضوعات الطبيعة كطبيعة مجردة، او كواقع انساني متصل بها، هو الموضوع الذي شاع وشكل ظاهرة حضارية عربية معاصرة في صميم الفن التشكيلي.

ربما كان الامر في بدايته قد ارتبط بالمحاكاة. وبالفعل هناك عشرات الاعمال التي برهنت على ذلك. بيد أن التطور المنطقي للاساليب وللوعي قد اسهم بخلق حالة توازي مفهوم الحرية لدى الانسان في بحثه عن اسراره وتجسيدها بجماليات توازي قلقه وعذابه وتوقه المستحيل للخلاص. هل يكون الجمال جزء مهما او طريقا يقود الى الفردوس؟ وهل يكون الفن جسرا يقودنا الى حافة المجهول

الغامض؟ أم أن وظيفة الفن هي انتقادية؟ في الحالات الثلاث كان الفنان العربي ازاء تجريبية تمس حياته وافكاره المستقات من التراث ومن ردود الفعل ازاء حضارة الغرب الجمالية.

بمعنى آخر ان ثمة اكثر من انتباه للبيئة عاشها وخبرها الفنان العربي التشكيلي المعاصر. الاول هو تلقائيته أزاء الطبيعة ومحاولاته لنقلها ومحاكاتها. والثاني هو ردود فعل أزاء التجارب العالمية مما أضطرته هذه التجارب لمعالجة البيئة باعتبارها تمثل اصالته والثلث نراه في محاولاته التوفيقية بين التقنيات العالمية وعمله والرابع نراه يتجسد في صفاء التجربة الفنية وتمثلاتها الاسلوبية ضمن هذه الاتجاهات يبرز لدينا:

أولا: معالجة البيئة ببعدها الواقعي.
ثانيا: منح البيئة بعد الرمز وعمق الدلالة.

في الاتجاه الاول برزت البيئة بحدودها الواقعية وبمفرداتها المرئية كالصحراء والبحر والريف والمدينة ايضا. وفي الاتجاه الثاني كانت هناك محاولات كثيرة تبلور اتحادا بين التقنيات ـ المدارس العالمية ـ والوفاء الى البيئة او المحيط. فالصحراء او البحر او الريف كلها هي جزء من ذاكرة الفنان أن لم تكن هي اولى الصور المرئية التي تعرف عليها وتعمقت في محتواه النفسي والروحي، وهذا ما دفع بالفنان للمزاوجة في الوسائل. ولكن عملية البحث كانت ترتبط برد فعل الفنان العربي ازاء التيارات التي لم تنسجم روحيا وعمق تراثه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربي مما جعله يعود الى البيئة لمعرفة التطور التلقائي للبيئة واثرها في اصالة تجاربه الحديثة. وفي الحالتين كانت البيئة عودة الى الماضي منظورا اليه من الحاضر. بيد ان هناك مستويات متعددة لهذا المنظور تجسدت بعدة ابعاد، منها استلهامه للبيئة كرد فعل وكفعل واقعي اصيل واخيرا كبحث عن رؤية شاملة حاول بها ان يحقق معادلة اصيلة بينهما.

■ الصحراء

اذا كانت البيئة توازي البحث عن النقاء الفكري والتلقائية في لمس مكونات الطبيعة فانها تمثل من ناحية اخرى خصائص الموروث في تجربة الفنانين العرب الحديثة. فمعظمهم عالجوا الصحراء ودرسوها بعمق شامل دفعهم لتأمل مكوناتها المتعددة ومن زوايا متباينة. فقد اعتبرت هي المكان اللا محدود للرؤية. ومن هنا نرى في عشرات الاعمال الفنية دراسة واقعية تميل الى ضرب من الحلم والتوق للآفاق البعيدة. بيد أن الصحراء سرعان ما تتحول الى رمز للمطلق والى ايحاء ينقلنا من الواقع المباشر الى حالات الحلم.

فهي المكان/ الرمز/ المناخ الذي ينتقل فيه الفنان برحابة مضفيا عليها مناخا شاعريا فريدا. هذا على صعيد الافكار. اما على مستوى المفردات كالالوان ومعالجة الفضاء والاشكال فان طبيعة الصحراء بالوانها الرملية المحروقة وحرارتها الحادة وكتلها المنثورة فوق مساحات كبيرة كلها تمثل مفردات لا يمكن ان تتكرر في الموضوعات الاخرى. فالوان الشمس وعلاقة السماء بالارض وحالة التأمل كلها دفعت بالفنان الى تأسيس عالم يكاد ان يبلغ الحلم اوحافة المجهول. فالصحراء هنا تغدو رمزا للطبيعة القاسية الموحشة وفي الوقت نفسه انتماء الى المكان الذي عاش فيه الفنان وتفحص اسراره الروحية. ولعل الصحراء استحالت الى مضمون فني بالمستوى ذاته لمغزى الاشكال والتقنيات الفنية الاخرى. ذلك لانها جزء من طبيعته العامة والفنية على وجه الخصوص. وربما كانت الصحراء هي الموضوع الاول الذي ميز طبيعة الفنان العربي عن سواه. ومع ذلك، فانها كفضاء ـ الوان، رموز ـ قد استحالت الى لغة معاصرة ظهرت فيها امكانات الفنان الخلاقة جاعلا منها، ازاء الفن العالمي خاصية فريدة وقدرة اصيلة على التعبير.

■ البحر

على السواحل والخلجان حيث البحر يشكل امتدادا تلقائيا للصحراء نرى ارتباط الفنان العربي وتأثره بالبحر مباشرا وصريحا. ففي اعمال الفنانين المصريين والخليجيين نرى زرقة البحر المطلقة متمثلة بالحياة المائية للدرجة التي استحالت فيها الموضوعات الى مرآة عاكسة لحياة الصيادين وقد حرقتهم الشمس بالدرجة ذاتها. او اقسى مما فعلته الصحراء! فالوجوه السمر هو ما يميز بشرتهم والسماء اللانهائية تأتي طرفا آخر من البيئة المائية حيث يتجلى الانسان رصيدا في كفاحه من أجل البقاء. ان البحر هو الجانب الآخر للصحراء. بيد ان خصائص الاعمال الفنية تبقى قريبة الشبه بالاعمال الاولى من حيث التكوين ومعالجة الانسان. ربما عدا فارق الالوان فان الانسان يواجه قدرا هو ضرب من المجهول الذي يحاصره ويجعله ازاء المطلق. فلوحات الرسم تنقسم الى نصفين هما السماء والبحر، بينما يكون الانسان هو حلقة الصلة بينهما. انها صحراء من الماء وليست من الرمل. مع ذلك فعذابات الانسان تبقى هي الفكرة الاولى التي يصورها الفنان وربما يتغنى بها ! انه رصد اغتراب الانسان وهو يواجه الفضاء اللامحدود. وهو اغتراب تتجلى فيه التعبيرية من خلال الشقاء والانتصار الرمزي للانسان على الطبيعة. ولكن البحر يستحيل الى لغة فنية معاصرة ويكف ان يكون موضوعا للمحاكاة. ففي معظم التجارب المعاصرة تكون لغة التجريد مناسبة لمضمون البحر مع الانسان. فالتجريد يمثل اعلى درجة للاختزال واكثر اصالة لموضوعات البحر. والتجريد بحد ذاته يعكس مفردات الفن العربي الاسلامي (خاصة في اعمال فناني المغرب العربي) بلغة معاصرة تمتلك مضمونها وطابعها التقني كذلك. بيد ان التجريد ايضا هو استجابة للبيئة محاولة لتفسيرها باسلوب معاصر يوازي الاساليب العالمية التي استلهمت البحر او الصحراء.

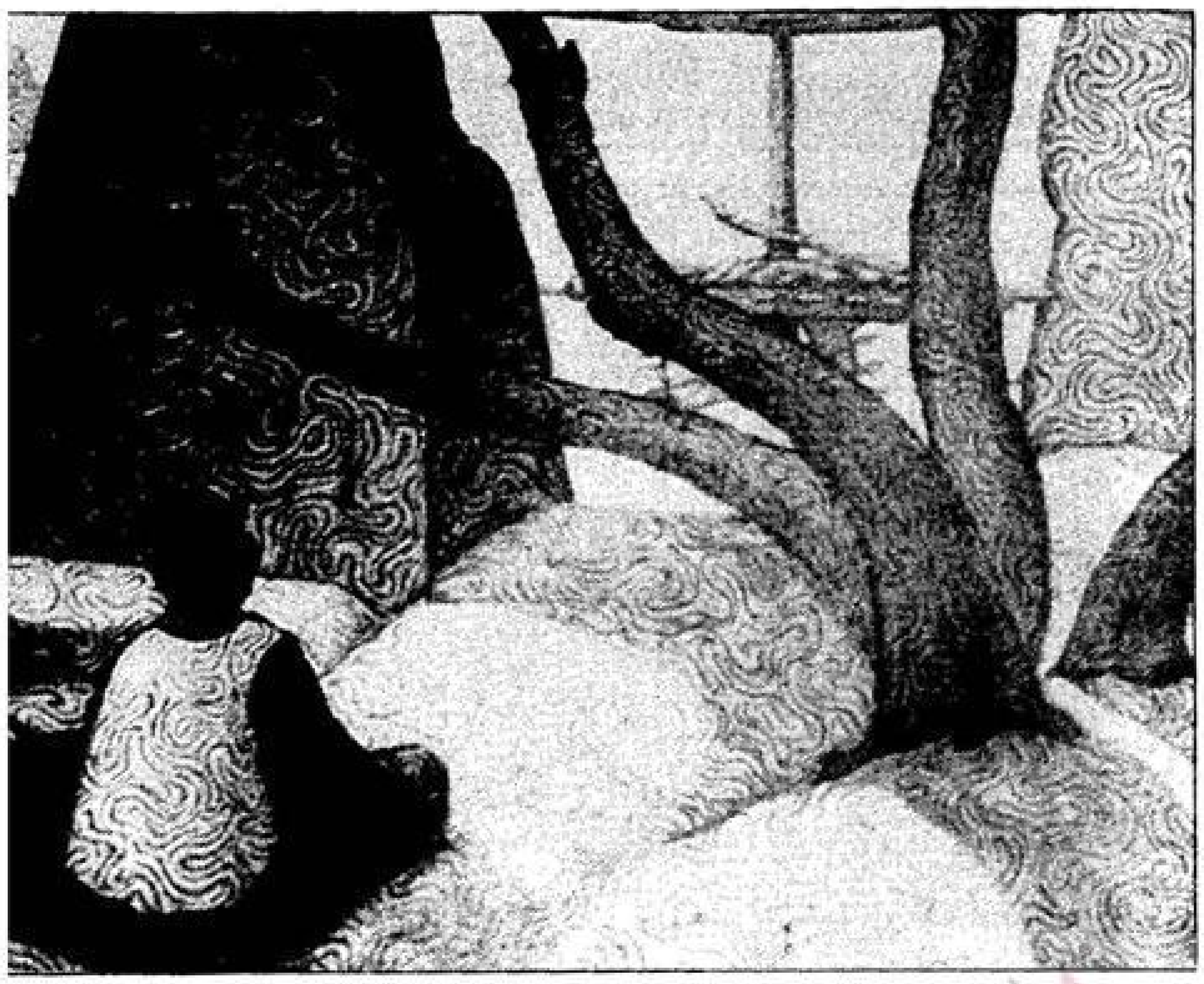
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ الريف

في اعمال راغب عياد او فائق حسن نرى القرية العربية واضحة المعالم بواقعيتها او ماضيها الرمزي الحلمي. فالقرية خلال اكثر من نصف قرن مثلت البيئة في عشرات الاعمال الفنية. ربما كان الدافع الاول يرتبط بالذاكرة! وربما كان دافع الواقع هو الاخر يوازي ويرتبط بمحاولة الفنان للتعبير عن رد فعله ازاء التجارب الفنية العالمية.

بيد ان مضمون القرية كان غالبا ما يجسد مفهومه (البيئة) الفاضلة او الاولى. ففي عشرات الاعمال الفنية ومنها اعمال (اسماعيل الشيخلي. نوري الراوي) مثلا نرى القرية هي استجابة للحلم الداخلي وهي منح الواقع مبدأً شعريا. ربما كان الدافع هو الهرب من موضوعات المدينة. ولكن فكرة استلهام الريف عكست فكرة البحث عن الخامات الاولى التي لم تمسها الحضارة المعاصرة باغترابها وازدواجيتها. كان الريف يعني الانسان قبل ان تمسه شرارة العذاب! فهو البيئة قبل ان تلمسها التعقيدات والمتغيرات الجديدة. ولكن علاقة الفنان بالبيئة (الطبيعة / القرية) تغير. ماذا

كنا نرى قبل عام (١٩٦٠) القرية رمز للمصادر الاولى، كأننا بعد ذلك لا نرى الا تجارب معادة في معظمها اما مهارة فنية أو أكاديمية او مجرد هرب من موضوعات البيئة بمعناها الادق. ففي معظم هذه التجارب لا يكون الريف هو الريف الا بمعناه التقليدي، والواقعية الفنية هنا حرصت على معالجة هذه المشكلة والخروج منها باتجاه حاول ان يذكرنا بحضور الريف في تاريخنا المعاصر. وعمليا استطاعت هذه الاعمال (نذير نبعه. فاتح المدرس، محمد عارف مثلا، ان تعالج البراءة كأساس لا ينفصل عن الحياة الاولى لهم والتي تدخل في صميم المتغيرات الجديدة وبمعنى اخر كان الريف العربي بغناه الطبيعي يتجلى ضمن تعقيدات اولى لعبت فيها دوافع الفنان دورا في جعل البيئة معراة من العذاب! فالريف كان في افضل الاعمال. مهارة فنية واقعية اضافة. للاساليب التي جعلت منه مناخا مشحونا بالاحلام والرموز. ولكن القرية او الريف استحالت في التجارب الاخيرة الى خلاص ورمز مهد لاجتهادات اكثر تماسا لمعنى الفن. فاذا كانت المدينة هي البيئة (الماضي - الموروث) فان الريف كان هو المدخل اليها فنيا. ففي الاعمال التي تصور المدينة ثمة تزامن للتاريخ الطبيعي. ولكن تمهيدات الفنانين قبل ربع قرن يسرت مهمة الفنانين الاخرين في رصد بيئة المدينة باعتبارها هي الاساس وهي المضمون الحضارة المرتبط بواقع الحضارة العربية المعاصرة.



يضعه بالضرورة ازاء المضاف من فعل الحياة او التاريخ.

ماذا كانت تعني المدينة في اعمال الفنان العربي؟ سؤال يضعنا في صميم معنى البيئة (المعطى الاول للحياة وللوعي) والاجابة عليه تتمثل في التجارب التي جعلت الانسان رمزا معذبا او متفوقا او بين بين أزاءها. فهو - الانسان - هنا غدا البيئة ببعدها الروحي. وهو الذي يمثل المضمون الواقعي للشقاء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

■ المدينة

المضمون اساس التشكل الفني. ولكن الاشكال بحد ذاتها احيانا تمهد لمعالجات توازي المضمون الجديد. فبعد تماس الفنان العربي بالريف - الدافع - انتقل الى المدينة. انها انتقالة تأتت لديه بفعل زخم تحولات الحياة وبفعل الفن كلغة عالمية. بهذا الاتجاه كانت البيئة (المناخ - الاخلاقيات) مثالا لتصوير الواقع بكل عنفوانه وتعقيداته الداخلية. فمنذ اعمال محمود مختار النحتية حتى نصب (الحرية) لجواد سليم كان الفن التشكيلي العربي يمثل انتقالة من البدائي الى المعاصر، من الخامة الاولى الى تركيباتها الاضافية. فالمدينة هي البيئة التي يتعذب بها العربي بتناقضاتها ونقصها التكنولوجي. والمدينة غدت هي رمز كل القادمين من الريف اليها، والمدينة العربية المتغيرة هي البيئة مقارنة بالعالم الاوربي.

هكذا كان الفنان قد تجاوز محاكاة الطبيعة او الاكتفاء بتصوير القرى والحالات الاولى للانسان وعمله البدائي. فالبيئة هنا دخلت مشكلات العصر، والفنان في صميم المتغيرات، وعمله الفني

وفي الحالات كلها علينا ان نتذكر مدى الاستجابة التلقائية للبيئة بشريا او طبيعيا او رمزيا وبين الفعل الفني الذي يضفي على الواقع دلالاته المباشرة والروحية. في موضوعات المدينة استجابة داخلية للفنان لم تتجسد برصد مكانها او شخوصها او حالاتها فحسب وانما في معالجة جمالياتها برؤية مزدوجة. فالمدينة تارة تبدو وثيقة للتاريخ وتارة هي مرحلة انتقال نحو المستقبل. وفي الحالتين ثمة قلق اسلوبي يتجلى بقلق المضامين. ففي اعمال (حافظ الدروبي) مثلا تتجلى هذه الحالة، لكن المدينة تبقى هي المضمون التمهيدي للمعالجات الاخرى. فبعد ان صور الفنان العربي الصحراء والبحر والريف انتقل الى المدينة وصورها حسب مراحلها الزمانية المعروفة وقد غدا الانسان لديه هو المضمون الاول، لانه اساس التجربة الفنية المعاصرة.

فالانسان هنا هو جذر الماضي وفي الوقت نفسه هو وليد الحاضر بكل التباساته. مع ذلك فالبيئة لم تنفصل عن مصادرها. ففي اغلب اعمال الفنانين العرب كان الوعي بالبيئة يرتبط بالحساسية التذوقية لها. وهذا هو سر التجارب الاخرى وعظمتها عندما ادركت

ان البيئة ليست المناخ او الفضاء او المؤثرات الطبيعية وانما هي مدى استجابة الانسان للضرورات ازاء الحرية! اي الانتماء الاصيل للأنسان كأساس للفن العربي الجديد.

■ خلاصة

ضمن تاريخ الفن التشكيلي العربي المعاصر. دخلت البيئة في صميم الاعمال الفنية كاستجابة للواقع أوكرد فعل مغاير للمؤثرات الفنية الخارجية، وفي الحالتين كانت البيئة هي المناخ العام لتجارب الفنان وهي من الاسباب التي وضعته ازاء معالجات اكثر واقعية وقربا لموروثه الروحي.

بيد ان مفردات البيئة (الصحراء، البحر، القرية) مثلا قد استحالت الى معالجات برز فيها الانسان كاساس للعمل الفني الجديد. فالمفردات التي تعلمها الفنان وعاشها والتي هي ذاكرته الداخلية كلها جعلته يحقق نتائج ابداعية بدأت بمحاكاة الواقع وانتهت الى مجال آخر يشكل فيه الجانب الواقعي النقدي الاساس الجديد. فالامتزاج بين وحدات البيئة (كالحرارة صيفا والبرودة الشديدة شتاء مثلا، اوطبيعة الالوان والمتغيرات المناخية) كلها جعلته يعالج علاقة الانسان بالمحيط عاكسا ذلك باساليب متباينة تكاد ترتبط بمتغيرات البيئة وانقلابيتها الحادة.

لكن الفنان لخص تجاربه في اتجاه برز في معالجات الانسان وهو كجزء من المحيط في علاقته الجمالية اووهويشخص حالة من حالات الاغتراب او الشكوى منه.

وفي الحالتين ثمة علاقة وشيجة عميقة الصلات بين ذات الفنان والبيئة. نرى ذلك ليس في تصوير الطبيعة او القرية او المدينة فحسب بل في تحويراته الجمالية المستمدة من خصائصه التاريخية ذات الارتباط بالبيئة المجردة اوبالبيئة ذات التأثير غير المنظور في السلوك والعقائد والمثل. في الوقت نفسه ربما كان الاتجاه التعبيري في اعماله ذات علاقة اكيدة بالبيئة كمعطى عام دخل الذات تلقائيا او بشكل مقصود مما جعله يعكس تلك العلاقة برموز مباشرة تبدأ بالانسان وتنتهي بالمفردات التجريدية. ان البيئة لم تعد هنا، المناخ او الطقس وانما دخلت صميم العمل الفني في ادق مفرداته خفاء.

ذلك لان الفنان وجد علاقة بين المحيط والذات ضمن صراعها من اجل تحقيق موازنة اساسها التعبير الجمالي النقدي. فالفنان لم يعد يعكس ما يراه الا من خلال حساسية وعيه وافكاره. فاللوحة لم تعد تحاكي الاشياء الواقعية، وانما غدت استجابة لرؤية نقدية في جوهرها لا تفصل الانسان عن تاريخه الداخلي العميق في ذات الوقت كان الانسان في العمل الفني مفردة للوعي وليس بمحاكاة الطبيعة او محض شكل جمالي مجرد. فهويمثل معنى الاغتراب خارج وداخل مشكلات عصرنا وخارج وداخل مفردات الحياة العربية. ولعل الجانب الجمالي الذي عالجه الفنان يفسر مدى تأثيرات البيئة على عمله الفني واساليبه واتجاهاته ومدى ميله الغريزي للتأمل بدل النقد او التأكيد على الرؤية (الحلمية) بدل المعالجات الواقعية النقدية. صحيح ثمة اتجاه فني نقدي موجود لكن هذا الاتجاه ما زال حديث العهد، وهو، خلاصة يمثل رؤية تدخل في جذورها البيئة كمؤثر غير منظور. الا ان التأمل هو أساس وعلاقة الفنان بالمحيط الخارجي بل وبذاته الفنية نفسها. فالتأمل استحال الى استجابة للمؤثرات الخارجية في بعدها الجمالي. وربما لهذا السبب جسد الفنان انتكاسات البيئة بمداها الشمولي في مفردات تبدو غامضة. فاذا كان الواقع منظورا بفن مصيري واقعي. فان البعد الاخر تجسد بالتجديد وببعض الدعوات الفنية ومنها (البعد الواحد) او عملية استلهام الحرف والزخرفة والتجريدات العربية الاسلامية.

كذلك فان تأثيرات البيئة جعلت الفنان في اجتهاداته الاسلوبية الجديدة محافظا على موروثه العربي الاسلامي على صعيد الفن. فالغنى الزاخر للطبيعة في بعض المناطق يقابله عذاب صحراوي قاس في مناطق اخرى، كذلك ثمة بحار وقرى ومدن تعيش حالة انتقال، كلها تمثلت في غنى تجاربه وهويعكس عمق تأثيرات البيئة في فنه من خلال اتجاهات فنية اسها الاول هو الاهتمام بالجمال بمعناه الطبيعي واسها الاخر يكمن في تمهيدات الفنان العربي بتأسيس رؤية واقعية نقدية:

هذه الرؤية في جوهرها تمثل محور انتقاله وتأثره وبالمدارس العالمية ومنها الاوربية بالذات. وفي الحصيلة تشكل البيئة قيمة فنية اسلوبية ضمن تعدد الاتجاهات. كما تشكل قيمة مضمونية داخلية لتفسير العمل الفني، ونتائجه المستقبلية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المؤثرات الأجنبية في النقد العربي الحديث

نماذج تطبيقية

عبد النبي اصطيف

صفدي

بياجيه

بدر الدين عرودكي ولوسيان غولدمان

تحمل البنيوية التكوينية genetic structuralism للوسيان غولدمان Lucien Goldman إغراء خاصاً بالنسبة للنقاد العرب الذين يعنون بمسألة العلاقة بين البنى الأدبية والبنى الخارجية عنها، وذلك لأنها تدعم التحليل البنيوي بالمادية الجدلية التاريخية. فهي لاتعنى بوصف البنية الكلية للعمل الأدبي والبنى الجزئية المكونة لها، بل تسعى إلى ربطها بالبنى الذهنية للجماعة التي يعبر بها هذا العمل عن رؤيتها للعالم، هذه الرؤية التي هي حصيلة لجملة البنى الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تعيش فيها الجماعة. وبمعنى آخر إنها تحاول أن تتجاوز البنيوية بمحاولة البحث عن دلالة للبنية التي تكتشفها في العمل الأدبي، ومن ثم محاولة ربطها ببنى أوسع وأعم.

وربما كان من أبرز محاولات الاستفادة من مفاهيم البنيوية التكوينية، أو بعض تضمناتها محاولتان، أولاهما في ميدان الشعر هي الدراسة الشيقة والجادة لمحمد بنيس لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب [١]، وثانيتهما في ميدان الرواية هي الدراسة التي قام بها بدر الدين عرودكي للرواية السورية [٢] وبخاصة روايتي «جيل القدر» لمطاع صفدي و«شرخ في تاريخ طويل» لهاني الراهب.

ولما كان المجال لايتسع للوقوف عند كلتا المحاولتين، فإني سوف أقدم إشارة محدودة لمحاولة عرودكي، لعدة أسباب منها أنها أثارت بعض النقاش [٣] في مجلة المعرفة ومنها ـ وهذا هو الأهم ـ كونها معنية بالرواية، لأن جهد لوسيان غولدمان انصب بشكل أساسي على الرواية والمسرحية، ولم يحاول تطبيق بنيويته التكوينية على الشعر إلا في دراسة وحيدة [*]. وبالطبع فإن هذا لايعني التقليل من محاولة بنيس لأنها محاولة جادة وجريئة وشيقة جداً ولكن من الواضح أن من الصعب انصافها في إشارة محدودة كهذه.

★ ★

يشير السيد عرودكي في البداية إلى مشكلتين أساسيتين تواجهان النقد الروائي العربي هما مشكلة الأبداعية ومشكلة الدلالة، وتحددان ـ فيما يبدو له ـ معالم اتجاهين أساسيين فيه هما النقد الجمالي والنقد الأيديولوجي أو النقد الاجتماعي. ويذكر «أنه على الرغم من الاختلاف الظاهري بين هذين الاتجاهين فإنهما يلتقيان في عدة نقاط منهجية أساسية: كلاهما يفصل الابداع عن الدلالة، وكلاهما يعالج المبدع وفق تصورات قبلية، وكلاهما يعمل للوصول إلى إثبات صلاحية مبدع ضمن النوع الذي ينتمي إليه في مجال خارجي عن المبدع نفسه سواء أتعلقت هذه الصلاحية بالمعايير

الشكلية أو بالبناء ويضيف «أنه على الرغم من أن مشكلتي الابداعية والدلالة مشكلتان حقيقيتان يتوجب طرحهما في أي بحث يرتبط بالنقد أو بتاريخ الأدب، فإن المناهج التقليدية التي طرحتهما على هذا النحو في هذين الميدانين لم تكن قادرة على وضعهما على صعيد المبدع نفسه بوصفه كلية غير قابلة للتجزؤ. إذ كما نظر إلى الدلالة بوصفها نبأ أو بوصفها مضموناً، فقد تم نسيان الابداعية حتى في أكثر مظاهرها أولوية ونعني به كتابة رواية باللغة العربية، ولأنه نظر إلى الابداعية من وجهة نظر الجماليات وحدها، فقد أهملت الدلالة إهمالاً شبه كلي (ص ١٢٢ ـ ١٢٣) فالمشكلة إذن في رأيه مشكله منهج إذ أننا لانستطيع «تحديد الابداعية والدلالة في نوع أدبي تم تبنيه من القرن التاسع عشر دون أن نأخذ بعين الاعتبار أن نضع على صعيد واحد من الأهمية عدة مبادئ أساسية هي:

١ ـ لايمكن تناول المبدع إلا بوصفه كلية متماسكة غير قابلة للتجزؤ.

٢ ـ على هذه الكلية أن تكون متماسكة (و التماسك هنا يغدو معياراً جمالياً أساسياً)، أي أن تعمل أجزاء المبدع بطريقة تتمكن بها أن تعطي المجموع دلالة. وهكذا فإن «الحقيقة الجزئية لاتكتسب دلالتها الحقيقية إلا بمكانتها في المجموع، وكذلك فإنه لايمكن معرفة المجموع إلا عبر التقدم في معرفة الحقائق الجزئية».

٣ ـ أن فهم المبدع يهدف إلى إضاءة بنيته الدلالية. وبما أن هذه البنية تشمل كافة العناصر المقدمة للمبدع، فهي تبين تماسكه بقدر ما تكشف عن دلالته.

٤ ـ يتم تفسير هذه البنية الدلالية عن طريق دمجها في مجموع اكثر اتساعاً وتلعب فيه دور عنصر مقوم وبعبارة أخرى فإن تفسير البنية الدلالية لمبدع ما يتم بفهم بنية أو مجموع أكثر اتساعاً منها تؤلف الأولى فيه أحد عناصره المقدمة. ومن الضروري أن نشير هنا إلى ما يقوله غولدمان الذي أعد أداة التحليل هذه حول عمليتي الفهم والتفسير. إذ أنهما ليستا «عمليتين عقليتين مختلفتين وإنما هي عملية واحدة مردودة إلى إطارين من أطر الاسناد» (ص ١٢٤). إن جميع هذه المبادىء كما يشير السيد عرودكي نفسه مستمدة من غولدمان [٤] (وخاصة كتابيه «الاله الخفي» Le dieu cache و «نحو علم اجتماع للرواية» pour ume sociologie du roman الذي طوّرها بدوره عن جورج لوكاتش وخاصة فيما يتعلق بمفهوم «الكلية» Totality و «البنية الدينامية الدالة» [*] «Signiticant dynamic Structure».

وهكذا فإن السيد عرودكي يحاول انطلاقاً من هذه المبادئ تحديد الابداعية في ميدان الانتاج القصصي العربي آخذاً بعين الاعتبار ثلاثة عناصر هي أن هذا النتاج القصصي رواية كان أم قصة قصيرة قد تم تبنيه من الغرب، وأنه حديث العهد، وأنه أخيراً تم ضمن ما اتفق على تسميته بـ «النهضة الأدبية» التي أخذت مكانها ضمن مجموع أيديولوجي أكثر اتساعاً هو اليقظة الوطنية والقومية على الصعيد السياسي، والتحديث على الصعيدين الاقتصادي والاجتماعي» (ص ١٢٤)

وهو في محاولته التعرف على إبداعية النتاج الروائي والقصصي يريد أن يتوقف عند مستويين:

أولهما: إسهام هذا الانتاج في تأهيل نوع أدبي في الأدب العربي من جهة.

وثانيهما: العلاقات الدلالية التي يباشرها ـ كبنية دلالية ـ مع بنى الوسط الاجتماعي الذي ولد فيه من جهة أخرى.

إن هذا المنظور السوسيولوجي الذي يفيد «من المبادئ المنهجية التي حددها للمنهج البنيوي التكويني..» (ص ١٢٥) دون الانطلاق من الفرضيات التي صاغها لوسيان غولدمان في دراساته للمبدعات الثقافية الغربية، يسمح لنا ـ فيما يأمله عرودكي ـ أن نتجاوز في دراستنا للمبدعات الروائية العربية عموماً مسارات الشكل والمضمون ، من خلال مفاهيم كالتماسك والبنية الدلالية ورؤية العالم والكلية، في أن معاً، «أدبية» المبدع ودلالته، دون أن نحتاج من أجل ذلك إلى الفصل بينهما فصلاً مصطنعاً» (ص ١٢٦).

ومن خلال هذا المنظور يحاول السيد عرودكي أن يحلل روايتي «جيل القدر» و «شرخ في تاريخ طويل»، وفيما يتعلق بالرواية الأولى يعد بالاجابة عن عدة أسئلة يمكن ترتيبها على اربعة مستويات:

«١ ـ هل تقدم «جيل القدر» بنية دلالية متماسكة؟ وما هي هذه البنية؟ وهل تحدد، في حال وجودها، هذه الرواية فقط أم تحدد روايات أخرى من الانتاج القصصي السوري منذ ظهورها.

٢ ـ هل نستطيع وهل يتوجب علينا دمج هذه البنية الدلالية لجيل القدر في تيار أيديولوجي أوسع كتيار الرواية القومية مثلاً

٣ ـ هل تملك هذه البنية الأيديولوجية، في حال وجودها، علاقات وظيفية واضحة مع جماعة اجتماعية أو طبقة ما، ومن هي؟

٤ ـ وأخيراً هل تحتل هذه الجماعة الاجتماعية موقعاً واضحاً في بنية المجتمع الذي ولدت فيه الرواية أي المجتمع السوري؟» (ص ١٢٦ ـ ١٢٧)

وتبعاً لتحليله تنفصل الرواية وفق اربع نقاط ذات دلالة هي:

١) الشروط التاريخية التي تشترط وجود الشخصيات وهي المشار إليها في الرواية بالقدر.

٢) البحث الذي يتجلى عبر عدة مظاهر: البحث عن الحب

الحقيقي
عن النضال الحقيقي
عن الثورة الحقيقية
عن الملجأ الذي يسمح بالتحرر

٣) المخـرج: وهـو ملتقى جميع الشخصيات الرئيسية في الرواية، ذلك أن بحث كل شخصية يقودها إلى هذا الملتقى.

٤) غياب الحدث: إذ أن غياب الحدث فيما يرى هو الحدث الوحيد الـذي يحرك عالم الـروايـة. وبعـد ذلـك يمضي السيد عرودكي ليدرس شخصيات الـروايـة الـرئيسية فيركز على شخصيته نبيل ويرى فيه ممثلاً لكل أترابه لجيله فهو:

«بـاعتبـاره ينحـدر من أسرة متوسطة، ينتمي إلى ذلك الجيل الذي وعى غداة الاستقـلال أهميتـه التـاريخيـة على الـرغم من الشـروط الاجتماعيـة والثقـافية والسياسية التي كانت تقيد من حركته. وكان على وعيه هذا أن يسمح له بالتحرر منها بموقفين: رفض كل القيم التي ترك جيله من ناحيـة، وتجسيـد انتـمائه للأمة العربية، لكنه إذا كان ينطلق من رفض كل ما هو قائم، أي التقاليد والأسرة والسلطة والـواقـع الفاسد، فإن الحزب الذي كان ينتمي إليه لم يكن يقدم له أيـديـولـوجية راسخة تسمح له أن يواجه بها ذات جذور راسخة في الـواقـع المحـلي، ونعني بها الأيـديـولـوجية الماركسية والأيديولوجية الدينية. والأفكار القليلة المطروحة عما يجب أن يكون عليه الانسان العربي والمجتمع العربي ومن ثم الفكر العربي، ليست الا أفكاراً عامة ما دامت مدعمة بقاعدة نظرية، وما دامت تصاغ دوماً انطلاقاً من الأفكـار المطـروحة في ساحة الصراع النظري والسياسي الدائرة آنذاك، صياغة تقوم على نفي هذه الأفكار دون تقديم بديل له قوة المستبـدل» (ص ١٢٩) وبعدها يتناول شخصية هيفاء التي تشكل طبـاقاً لشخصية نبيل؛ ثم شخصية نبيل، وشخصية حسان وأخيراً شخصيـة هاني. ثم ينـاقش الفعـل الحقيقي الذي تبحث عنه جميع الشخصيـات ليكـون خلاصها، الاغتيال ويسرق الفعل، وتنتهي الـروايـة للمـرة الأولى، ويسـافـر نبيل إلى الجزائر بحثاً عن الثورة الحقيقية ليتحقق أثناءها فعل آخر في بلده وفي غيابه:

«دون أن يتمكن من المشـاركـة فيـه، ونعني به أول وحـدة في تاريخ العـرب الحـديث، هذه الوحدة التي كرس حياته ووجوده لتحقيقها بين أجـزاء الأمـة العـربيـة المشتتـة. لقـد بدا موقف نبيـل من هذه الـوحـدة مفـارقاً: فهي مرادة منه ومرفوضة في الوقت نفسه، مرادة لأنها تمثـل حلمه الخاص، ومرفوضه لأنها لم تتحقق نتيجة مشاركته ولم تكن من صنـع جيله. ومن ثم فلم تكن تملك الضـمان الـذي يكفـل لها واقعـاً حقيقيـاً: هذا الحلم، هذا الفعل الذي طالما انتظر جيله أن يحققه بنفسه، بدامرة أخرى وقد استنزف، وقد سرق (ص ١٣٤)» ومن هنـا فإن «جيـل القدر» المسروق. ذلك هو السبب في وجود نهايتين للرواية تبدو ان للوهلة الأولى، بلا تبرير على صعيد البنـاء الشمـولي للرواية فيها لو اعتبر محورها، كما فعل بعض النقاد ذلـك مجرد سرقـة القتـل، وفشـل هذه المحاولة ففعل القتل الذي لم يتحقق لايكتسب دلالتـه الأساسية والنهائية كفعل مسروق إلا من خلال الفعـل الثـاني الـذي تمت سرقتـه أيضاً والذي يتضح لنا مع النهاية الثانية للرواية ونعني به الوحدة السورية المصرية. وإذا كان سفـر نبيـل إلى الجزائر يعد، من وجهة النظر المنطقية والسياسية بلا مبرر مادامت أسباب النضال ومبرراته قائمة باستمرار بل وبشكل أكثـر حدة وضـراوة في سوريـه خلال السنوات التي تلت سقـوط النظام العسكري، فإنه في ضوء بنية الرواية الشاملة، كان بحثاً عن بديـل في فعـل عيني ومادي في ساحة أخرى، وهو بحث دفعت إليه ولاشـك كثـير من الوعود غير المنجزة والأقوال التي لم تكن تملك أية قاعـدة في الـواقـع العمـلي. لكن السبب الـرئيسي، فيـما نرى هو الشعـور بالقصـور الشديد عن إمكان التخلص من «القدر» بالمعنى الـذي أشـرنـا إليـه في هذه الـدراسـة، دون التحـام مادي، وربـما دموي، مع الواقع النضالي الذي كانت الثورة الجزائرية تقدم آنذاك خير مثـال له. إن هذا القـدر لايلف جيـلاً بأكمله، وإنما بالأحرى حقبـة بأكملهـا ولم يكن تحقق الـوحـدة في سوريـة، في أثناء غياب البطـل ـ النمـوذج، ومن ثم احتضان هذا البطل في اللحظة نفسها التي كان يتم فيهـا الاحتفـال بها، إلا تأثيراً، ولكن على مستـوى أشمـل هذه المـرة، لمحور الـروايـة الأول: ونعني عجز جيل نبيل (بسبب القدر، أو الشروط التي تكبله، أو الافتقار الى أيديولوجية شاملة وراسخـة القـواعد... إلخ) عن تحقيق فعل له ثقل تاريخي (ص ١٣٥ ـ ١٣٦). فقتـل الـديكتـاتور قد سرق، وانجاز الوحدة قد سرق، وانجـاز الـوحدة قد سرق أيضاً. هذه هي البنية الدلالية المتماسكـة الشـاملة للروايـة، التي تحتـوي النهايتين معاً. وهي بنية لاتحـد روايـة «جيـل القـدر»، وروايـة مطـاع صفدي الثانية «ثائر محترف» فحسب، بل تحد ثلاث روايات أخرى مهمة على أصعدة مختلفـة في الانتـاج القصصي العـربي، ونعني بها روايـات هاني الـراهب «المهـزومـون» «شرخ في تاريخ طويـل» و«ألف ليلة وليلتـان»، تؤلف جميعهـا «التيـار القـومي»، ذلـك أنه «اعتباراً من الخمسينـات، إنـما بدأت تتبلور بين الكتاب اتجاهات نحو التجمع من حول عدد من الأفكـار التي كانـوا يطمحـون إلى تحقيقها في كتـابـاتهم، تيـار ديني تقليـدي كان يستخـدم الأجنـاس الأدبيـة الكـلاسيكيـة: الشعـر والطـرف والمقـالات والقصص الأخلاقية، معلنـاً رفضاً كـامـلاً للأنـواع الأدبيـة الحديثة كالرواية والمسرح من جهـة، ومن جهـة أخـرى تيـار يسـاري تبلور مع تأسيس رابطة للكتـاب السـوريـين التي غدت في عام ١٩٥٤ (وليس ١٩٥٣ كما

يذكـر السيـد عرودكي) رابطة الكتاب العرب، يستقي مثله الأدبية من المبدعات الروسية والسوفيتية. وقد أعلن هذا التيار عن أولوية الاجتماعي التي كانت محاولات تجسيدها فنياً تتمثل على نحو خاص في قصص شوقي بغـدادي «حينـا يبصق دمـاً» (١٩٥٦)، وقصص سعيـد حورانيـة، والرواية الأولى لحنا مينه «المصابيح الزرق» التي صدرت في طبعتهـا الأولى عام ١٩٥٤. وكـان هنـاك تيار ثالث قيد التكـون من حول مجلة الآداب التي اتخـذت منـذ ظهـورهـا طابعـاً قوميـاً. وقـد تمكن هـذا التيـار من التبلور عبر المسـاجـلات والنقـد والمناقشات بين طائفة من الكتاب الشباب على أنه إذا كان الأولون ينتمـون إلى حزب البعث أو يتعـاطفـون مع أفكـاره، فان الجمعية التي تأسست عام ١٩٥٧ تحت اسم «جمعيـة الأدبـاء العـرب» والتي تكـونت لمواجهـة رابطـة الكتاب العرب تحت شعارات قومية كانت تجمـع الكتـاب القـوميين حقاً، ولكن بالمعنى الأوسع لهذه الكلمة فبـالحقيقـة أن كل واحـد لم يكن ينتمي إلى أحـد التيارين السابقين كان بوسعه أن يدعي الانضواء آنذاك تحت لافتة القومية.

يتحـدث السيـد عرودكي عن المجتمـع الـروائي بشكل يوحي بأنه لايقيم أحيـانـاً أي تمييـز بين مجتمع الرواية وبين المجتمع الحقيقي، بل إن مجتمـع الـروايـة فيـها يبـدو بعكس المجتمـع الحقيقي أكثر مما يحمل دلالة عنه. وهنا يتساءل المرء فيما إذا كان السيد عرودكي من الـذين يؤمنـون بنظرية الانعكاس الميكانيكي Reflection، وفيما إذا كان هذا ينسجم مع المبادئ المنهجيـة لغـولدمان الذي حاول تجاوز هذه النظرية.

والحقيقـة أن السيـد عرودكي رغم ذلك يميز بينهما عندما يناسبه هذا (سفـر نبيـل إلى الجزائر على سبيل المثال - ص ١٣٥)، إلا أنه بشكل عام يقف موقفاً متكافئ الضدين من هذه القضية.

يعـرّف جان بيـاجيـه Jean Piaget عالم النفس السـويسـري المعروف مفهـوم البنيـة[٤] في كتـابـه الـذي يكـاد يكـون مرجعـاً حجـة في مـوضـوع Le Structuralisme من خلال الاشـارة الى ثلاثـة أفكـار ساسية تشكل خصائص مميزة لها هي:

١) أنها نظام من التحولات Asystem of Transformotion.

٢) كلية Totality.

٣) قادرة على الانتظام الذاتي Self - regulation ويكاد هذا التعريف يكون مقبولاً من معظم العاملين بالبنيوية، إلا أنه من ناحية أخرى لايكـاد ينطبق على البنيـة الـدالـة التي خرج بها السيـد عرودكي، لرواية التيار القومي إلا بشق النفس، الأمر الذي يجعل المرء يشكك بجدوى استخدام المفهوم أصلا.

بقي أن نشير إلى أن السيد عرودكي على غاية ما يكون من الأمانة والدقة في جميع مقتبساته من غولدمان فهو يحيل القارئ إلى مصادره ويثبتهـا بالتفصيـل وهـو أمر لايمكن للمرء إلا أن يحمده فيه، وكم كان يتمنى لو أن الأمـر شمـل بعض المصـادر العـربيـة وخاصة فيما يتعلق بالتيارات الثلاثة التي أشار عليها في ختام دراسته.

وأخـيراً ورغم كل هذه الهنات فإن المرء لايسعه إلا أن يشير إلى السهـولـة والتمكن اللذين يتعـامـل بهما السيد عرودكي مع المبادئ المنهجيـة للبنيوية التكوينية واللذين ينبئان عن استيعاب وتمثل لهذا المؤثر، وحسبه أنه من أوائل من استخدم هذا المؤثر، وأنه استخدمه بفـاعليـة وببعض حريـة، وحسبنا أننا ظفرنا من توظيفه له بتحليل ممتع وذكي لروايتين تعتبران بحق من المعالم البارزة في تطور الرواية السورية.

هوامش:

(١) محمد بنيس، «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية» دار العودة، بيروت ١٩٧٩

(٢) بدرالـدين عرودكي، «الحـركـة القـومية والابداع القصصي: محاولة دراسة سوسيـولـوجيـة للرواية العربيّة»، المعرفة (دمشق). السنة الثامنة عشرة، العدد ٢١٦، شبـاط، فبرايـر، ١٩٨٠، الصفحات، ١٢٢ - ١٤٣. وجميع الاشارات الواردة بين قوسين ستكون إلى هذا المرجع.

(٣) أنظر: - د. حسام الخطيب.

«نقـط منهجيـة إلى بدر الـدين عرودكي»، المعرفة، السنة التاسعة عشرة، العدد ٢١٩، أيار (مايو) ١٩٨٠، ص ٢٣٤ - ٢٣٦.

- بدرالدين عرودكي.

«مابين الدكتور حسام الخطيب ونقط المنهج»،

المعـرفـة، السنـة التاسعة عشرة، العدد ٢٢٤، تشرين الأول/ أكتوبر، ١٩٨٠ ص ١٣٥ - ١٤٤.

وربـما يحسن بالمـرء أن يشـير هنـا إلى جهـود السيـد عرودكي في تعريف القارئ العـربي بنتاج لوسيـان غولدمان من خلال ترجمة لبعض فصول كتابه «نحو علم اجتماع للرواية» وانظر من ترجمته.

لوسيان غولدمان - «مدخل إلى مشكلات سوسيولوجيا الرواية»، المعرفة، السنة التاسعة عشرة، العدد ٢١٧، آذار (مارس) ١٩٨٠، ص ٧٤ - ٩٥.

- «الرواية الجديدة والواقع»، المعرفة، العدد ١٦٧، ١٩٧٦.

(تعذرت الاشارة المفصلة لعدم توفر العدد بين يدي) وقد ظهرت في المعرفة أيضاً ترجمات أخرى لغولدمان قام بها كل من توفيق الأسدي، والدكتور جمال شحيد، الذي علمت منه أنه على وشك إصدار كتاب عن غولدمان لعله ظهر الآن.

(٤) أنظـر: **Jean Piaget, StucturaLism, TransLated and edited by c. Maschler, London, 1971, PP. 3 - 16. Edard W. Said, Notes on the Characterization of a Literary Texts in R. Macksey (edit.), Velocities of Changes, The Johns Hopkins University Press, 1974, P. 32**

(★) أنظـر: **Lucien Goldmann, Essays on Method in the Sociology of Literature, edited by william O Boelhower, Telos Press, 1980, PP. 141 - 156.**

★ التشديد من قبلي (ع. ا)

القصة المصرية القصيرة

شاكر عبد الحميد

الدوافع والغايات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يسعىٰ الكاتب المبدع ـ جاهدا ـ طوال حياته ان يحقق ذاته ، وان يحقق اكبر قدر ممكن من التواصل مع الآخرين ، وان يستوعب ظواهر الحياة ، وان يصل الى كتابة ما يعتقد انه حقيقي وصحيح فيؤكد قيمة الانسان ودوره في تغيير الواقع ، يحاول الكاتب ان تكون شخصيته واتجاهاته ورؤيته الصادقة للواقع والحياة من ناحية ، وأعماله الفنية الابداعية من ناحية أخرى هما شيء واحد ، وهذا المقال محاولة للتحقق من جودة العلاقات والصلات بين الدوافع الابداعية والاعمال الفنية لدى ثلاثة من كتاب القصة القصيرة في مصر ، فنحن نعتقد ان العلاقة بين اهتمامات الكاتب وآرائه واتجاهاته ووجهة نظره تجاه الواقع والحياة ، ما يؤمن به وما يراه صوابا من ناحية ، وبين كتاباته وأعماله الفنية من ناحية اخرى ه بعلاقة هامة وجديرة بالدراسة لنعرف مدى الاتفاق أو الاختلاف بين المقولات التي يطرحها الكاتب وبين القيم التي يضمنها في أعماله وكتاباته الفنية .

وسوف نقتصر في مقالنا هذا على كتاب ثلاثة فقط وقد كان ممكننا الحديث عن اكثر من ذلك لولا ضيق المجال ، وسنعتمد أولا على الاعترافات والاقوال التي ذكرها هؤلاء القصاصون لكاتب هذا المقال في دراسة سابقة [1] ثم نطابق بين أقوالهم وأعمالهم ، وقد يثار تساؤ ل عن سبب اختيار هؤلاء الكتاب الثلاثة دون غيرهم وقد نرد بأنهم جميعا أبناء جيل واحد هو جيل السبعينات ، لكن قد تبدو هذه الاجابة غير مقنعة للبعض حيث أن هناك العديد من الكتاب الذين ينتمون لجيل السبعينات فلماذا الكتابة عن هؤلاء دون غيرهم؟ حينئذ يجب علينا القول بأن اختيارنا لهؤلاء الكتاب الثلاثة مبني على أساس أنهم ـ رغم أهمية ماكتبوه ـ قد أهملتهم الدراسات النقدية بطريقة واضحة ونحن نشعر بضرورة الكتابة عنهم ، لكن يظل التساؤ ل مطروحا ومثارا . . فالدراسات النقدية قد أهملت الكثيرين فلماذا هؤلاء دون غيرهم؟ حسناً . . نحن نعتقد أن هؤلاء الكتاب الثلاثة يمثلون تمثيلا جيدا ذلك المنحى أو المناحى المختلفة في الاقتراب الفني من الواقع من خلال أساليب مختلفة ، بعضها يتخذ الرمز ومحاولة تخليق الاسطورة وسيلة له كما هو الحال مع **محمد مستجاب** والبعض الآخر يتجه الى الواقع مباشرة ودون رمز أو مواربة كما هو الامر لدى **يوسف القعيد** والبعض الثالث يتخذ لذلك طريقا وسطا بين الرمز والمباشرة كما نجد ذلك لدى **احمد الشيخ** ، ولو تصورنا متصلا كميا Continuwm أحد طرفيه يمثل الاتجاه الرمزي والطرف الآخر يمثل الاتجاه المباشر ووسط المتصل يمثل محاولة الجمع بين الاتجاهين لوضعنا **محمد مستجاب** دون تردد في الطرف الرمزي الذي يحاول تخليق الاسطورة ووضعنا **يوسف القعيد** في الطرف الآخر الذي يتجه مباشرة الى الواقع ودون تردد أيضا ولكننا

قد نتردد في حالة **احمد الشيخ** حيث أن هناك العديد من الكتاب الذين يمكن وضعهم في المنتصف واختيارنا له مبني على اساس أهمية مجموعته الاخيرة وحداثة صدورها.

ي ـ القعيد

الواقع المباشر

أ. الشيخ

الواقع غير المباشر

م. مستجاب

الرمز (تخليق الاسطورة)

على أن يكون **واضحا في اذهاننا** بعد ذلك أن هذا هو الاتجاه العام للاعمال **التي سنتحدث** عنها وأن الحديث عن قصص أخرى لنفس الكاتب (**قصص** العنف المباشر لدى محمد مستجاب مثلا) قد ينقله الى **منتصف** المتصل الكمي أو الى مناطق أخرى منه تبتعد أو تقترب كثيرا من مركز المتصل، كما أنه كان من الممكن وضع بعض الكتاب **الأخرين على مسافات** مختلفة من المتصل والحديث عنهم، لكننا على وعي وثقة أن العملية النقدية عملية تراكمية متصلة، كما انها يمكن أن تكون عملية جماعية، ومن لم نتحدث عنهم هنا يمكن أن نتحدث عنه في مقام آخر كما يمكن أن تتناوله دراسات أخرى بالنقد والتحليل، كما اننا نحب ان نؤكد اننا على وعي بأن الاتجاه الرمزي في القصة يتضمن وسائل وأساليب واستخدامات أخرى في القص غير الشكل الاسطوري الذي سنكتفي بالحديث عنه.

معنى الدوافع وتبلورها

نعتقد أنه من المناسب في هذا السياق أن نعرف الدافعية بانها ذلك التيار الموجه الذي يكون واضحا في كل حياتنا العضوية والانسانية، انه الحاجة الى الانتشار والامتداد والتطور والنضوج، وهو الميل الى تنشيط قدراتنا، والى المدى الذي يكون عنده هذا النشاط معززا لوجود الانسان وحياته. ونحن في هذا لا نختلف كثيرا عن كارل روجرز C. Ragers في تعريفه للدافعية الابداعية بهذا المعنى[2] وحين نأتي للاقوال التي ذكرها القصاصون الثلاثة الذين سنتحدث عنهم وذلك اجابة على الاسئلة التي وجهناها لهم عن كيفية ظهور وتفتح وتبلور دوافعهم نحو كتابة القصة القصيرة ذكر لنا يوسف العقيد أنه:

عالميا كان هناك تيشكوف وموباسان، ومصريا كان يهزني يوسف ادريس، وعربيا الكاتب السوري زكريا ثامر، كان شكل هذا التأثير انني تعلمت على أيديهم كيف تكتب القصة القصيرة، أما تطور هذا التأثير فقد كان غريبا، ووصل الامر في الفترة الاخيرة الى رفضهم التام، لم تعجبني شاعرية تشيكوف أمام قسوة الواقع واختلاله في مصر، ولا الاختزال الشديد والرمز لدى زكريا ثامر، فهو يتطلب قارئا من نوع خاص، أما موباسان فهو يبدو لي بعيدا جدا عنا، يوسف ادريس لم يتقدم أبعد من «أرخص ليالي». من المؤكد أنها كانت بدايته وان لم يتطور بعدها كثيرا، وعموما لكل فترة كتابها الذين يؤثرون، وتلك عملية مستمرة».

وقال احمد الشيخ

«ان حالات القلق والضيق والخوف والعنف والاكتئاب وعدم الاستقرار والانفعال هي ما يدفعني لكتابة القصة القصيرة».

أما محمد مستجاب فقد قال:

«لقد كنت أقرأ ما يصل الى يدي واكتب ما يعن لي، دون أن أضع في الحساب أن أصبح كاتبا للقصة القصيرة، ثمه هواجس كانت تطارد نومي ويقظتي لتفسد على متعاً كثيرة، لكن الامر اختلف حينما عرفت أنه يمكن لي كتابة القصة، ومن الغريب أنني لم اكتشف ذلك، وانما نبهني اليه ـ صدفه ـ صديق تعرفت عليه ـ صدفة ـ هذا الذي أصبح واحدا من اهم كتاب المسرح اليوم: علي سالم، لقد قال لي في مقهى المحطة بأسوان: أنت كاتب قصة قصيرة، وبعد ذلك بأسابيع كتبت قصتي الاولى، اننا في القرى نتخبط ولا نجد من يختصر لنا الطريق الى الاجود، وكان ذلك يحتاج الى قدر مذهل من الوقت والبصيرة والاوراق، وقد أخذ الامر شكلا جديدا حين عملت في مشروع السد العالي، لقد استبان لي أن ما يكتب ليس هو الواقع، ولا هو صياغة للواقع، كان تخليقا فيه منه خلقاً، وبين التخليق والخلق عشت سنوات بالغة النكد، ثم نبهني ضياء الشرقاوي الى أنني جاهز لكتابة القصة الاسطورية، لكنني كنت واعيا ان الاسطورة لا تكتب كقرار ولكنها تكتب من داخل روح العمل الفني».

كل ما سبق يوضح لنا أن الدوافع ليست مجرد طاقة كامنة تدفع الفنان للمحاولة والحركة، بل هي طاقة لابد وأن يصاحبها وعي نافذ وبصيرة متفتحة تأخذ وتخزن بطريقة انتقائية ثم لابد أن يعقب ذلك محاولة جادة للتطوير والارتقاء والدمج الجيد بين دوافع الفنان الابداعية ووعيه بقوانين واقعة وبها يجب أن يتجه اليه.

وما سنحاوله فيما يلي هو المطابقة بين أقوال يوسف القعيد عن قسوة الواقع واختلاله أو مظاهر الخلل السائدة فيه من ناحية ثم بين أعماله وكتاباته في مجال القصة القصيرة من ناحية أخرى ثم نقارن

بين اقوال احمد الشيخ عن القلق والعنف والاكتئاب وعدم الاستقرار الوجداني وبين أعماله خصوصا مجموعته الاخيرة الاكثر نضجا «النبش في الدماغ» ثم نتحدث أخيرا عن محمد مستجاب فنطابق بين أقواله عن القصة الاسطورية وبين أعماله في مجال القصة القصيرة التي حاولت اتخاذ الشكل الاسطوري وسيلة لها، وهي مجموعة قصص من قصصه التي تناهز الخمسين قصة نشرها في السبعينات وأوائل الثمانينات.

يوسف القعيد وقوة الواقع

ليوسف القعيد ثلاث مجموعات قصصية هي «طرح البحر» ١٩٧٦ «وتجفيف الدموع» ١٩٨١ ثم «حكايات الزمن الجريح» ١٩٨٢ وكلها محاولات للنفاذ الى اعماق الواقع المغرب وتصوير احساساته ونبضاته ورصد المتغيرات المؤثرة والمتأثرة فيه، في المجموعة الاولى كانت اللغة شديدة التوتر كثيفة وشاعرية، في المجموعة الثانية ازداد توتر اللغة لكن شاعريتها صارت أقل وفي المجموعة الثالثة خبت الشاعرية الى حد كبير وصارت اللغة اكثر مباشرة وصراحة وان ظلت على توترها وعنفها، وتنتشر خلال قصص المجموعات الثلاث مشاعر الاحباط والفشل والانكسار وضياع الآمال والحقوق واليأس والاختناق المادي والمعنوي والمرض النفسي والجسمي وعدم الفهم من الذات لما يحدث حولها أو بداخلها أو من الاخرين وكل ذلك يفرض ظلاله الكثيفة على مشاعر الشخصيات وعلى العلاقات الانسانية بين البشر فتتصف العلاقات بالبرود الانفعالي وتصطبغ بالتبلد الوجداني والجمود العاطفي ومن ثم تسقط هذه الشخصيات في التناقض والصراع وعدم القدرة على الحس أو المواصلة أو التواصل ولذلك تتراجع ـ في عمومها ـ وتنسحب وتنكفيء على نفسها تجتر احزانها وتلعن زمانها. وأمام قسوة الواقع تتزايد المخاوف وتتراكم وتتفاقم وتصل الى مرحلة الهلوسة والهذيان **«ويتخيل الرجال القلقون وهم نيام على أسرتهم، أن في حجرات نومهم رجالا غرباء، يقولون أيضا رأيهم في كل شيء، يقولون لانفسهم أن الامور لا يمكن أن تصل الى هذا الحد، ويستيقظون، يضيئون الانوار، فجأة يكتشفون أن حجرات نومهم خالية تماما، ليس فيها غريب، يضحكون بمرارة»**[٣].

وينعكس هذا الجو الواجم التعس القاسي الشديد القسوة على الناس، وعلاقاتهم فيتزايد الشعور الحاد بالخواء ويضعف الاتصال والتواصل بين البشر، كل ما هنالك علاقات سريعة وعابرة ومؤقتة وغير مفيدة بالاضافة الى عدم القدرة على التكاتف والتماسك من أجل الهدف الذي يجب عليهم النضال من أجله ألا وهو كرامتهم التي يتم إهدارها كل لحظة **«قلت لمحدثي أن ما يحزنني هو أنني وحيد، حاول أن يتكلم موضحا الامر، رفعت يدي مقاطعا اياه، وقلت له أن هناك شيئا ما مثل ضربة الشمس، يواجهني اينما اتجهت، قلت لمحدثي انني في كل مساء، بعد التطواف اليومي في شوارع مدينتي اعود، وفي حجرتي الصغيرة أحسب كل الامور بدقه، اجمع واطرح وأقسم وأضرب، أربط المسببات مستخلصا النتائج، أقنن كل مظاهر الواقع، وفي الصباح أفاجأ بشيء جديد عفوي وغريب وغير محسوب فيهدم كل حساباتي الليلية»**[٤].

هذا الشعور الحاد بالاحباط والفشل والمداهمة يسيطر على الشخصيات فيجعلها تتمركز حول ذاتها وترفض حتى سماع وجهة نظر الآخر ربما لا عتقادها بانها لن تتضمن جديدا كما انها لن تساعدها في الخروج من ورطتها، ويميز هذا الشعور الحاد بتقطع العلاقات وتمزق الاواصر حتى عندما تحاول الشخصية العودة من المدينة القاسية سعيا وراء بعض الدفء في القرية

«وكانت الحال قد ضاقت بي الى أبعد الحدود، وأحسست أن كل شيء قد غدا في ثقل الرصاص، الارض والشوارع والبيوت والناس وهواء آخر الليل، وفي فراشي الصغير كنت أدرك أنني أموت»[٥]

ونتيجة للادراك بان الهم مشترك وأن الكل عاجز عن فعل شيء للآخر يسود الصمت وتعبث الاصابع بالاشياء الجامدة **«كان والدي يدخن كثيرا، قال لي أخبار زراعتنا، قلت له أخبار وظيفتي في المدينة، وبعد الكلام، استتب الصمت بيننا، وانسحبت همومنا الى داخلنا، رحنا ننكمش في داخل جلودنا الصفراء، ان الوجوه تنظر في الارض والاصابع تدور ببطء بين عيدان الحصيرة»**[٦] **ومع تزايد شعور الشخصيات بالوحدة والملل والسأم وسخف الحياة تفقد الاشياء طعمها، تتحول الى النقيض، «اكتشف أنه لم يعد من عالمهم وقامت الكلمات بدورها لا في التقريب بينهم ولا إيصالهم ببعضهم ولكنها أبعدتهم وشتتهم.. كانوا يتكلمون لغة.. وكان هو يتكلم لغة اخرى»**[٧]

وفي قصص كثيرة من مجموعته «تجفيف الدموع» و«حكايات الزمن الجريح» تتحول اللغة الى وسيلة للابعاد والتشتيت، وسيلة لتمزيق العلاقات وليس لتقويتها، وسيلة لتأكيد الانعزال والعزلة وليس لاثبات الاتصال والتواصل، وسيلة للفراق لا للتلاقي، كما أن فقدان اللغة يصير حادا حينا تصل بعض الشخصيات الى حالة البكم المرضية كما في قصتي «أقص عن زماننا» و«المؤتمر الصحفي الاخير للفاتنة مباركة» من مجموعة حكايات الزمن الجريح» وفي ضوء ذلك كله وبناء عليه تشعر شخصيات كثيرة بالرغبة في الهرب الداخلي أو الهرب الخارجي او الهرب الداخلي من خلال اليأس ومشاعر الاكتئاب ومكابدة الألم أو من خلال التحالف مع الاعداء الطبيعيين فنجد بعض الشخصيات التي تنحدر وتسقط ولا تستطيع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منع نفسها من مسايرة الامور الجارية وعندما تفقد هذه الشخصيات رغبتها في المقاومة أو المواجهة تعمل من أجل من كانوا وما زالوا يستغلونها، ولـذلـك فهي تسرق وتظلم اهلها الاقربين من أجل أعدائها الغرباء، تغترف خيرات بلادها وتلقيها في ايدي القادمين المكشرين عن انيابهم سعيا وراء امتصاص دماء وخيرات الناس، وفي هذا المناخ المتناقض يموت البعض من التخمة ويموت البعض الاخر جوعا، يموت البعض الاخر عطشا بينما يغرق البعض الاخر نفسه في المياه المقطرة، وهذا بالفعل زمان المفارقات العجيبة. وفي موقع آخر من القصص نجد الشخصيات المكافحة الطموحة التي تحاول الخروج من ركام الاحباط والفقر والفشل من اجل تحسين واقعها وتغييره، لكن محاولاتها هذه غالبا ما تكون محاولات فردية، ولذلك تفاجأ هذه الشخصيات في نهاية الامر بغلبة وطغيان المعايير والقيم البالية والفاسدة فتشعر بالسأم والوحدة ذلك الذي فرض نفسه على شخصيات يوسف القعيد ابتداء من «طرح البحر» حين كان مركزا انتباهه كلية على الواقع الريفي فيذكر:

«ثم سارت الحياة وسط موجه من الاحلام الغامضة والاماني المبهمة والمشروعات التي لن تتحقق ابدا، ان كل شيء حتى الامل يفقد نضارته، ويأتي مع الايام والليالي سأم لذيذ، قريب من اليأس، ويلتصق بجلود الناس»[٨].

ثم وبعد ذلك بعدة سنوات وفي مجموعة «تجفيف الدموع» تتكرر نفس النغمة المعبرة عن نفس الاحساس وبنفس الكلمات تقريبا لدى نوع آخر من الشخصيات، شخصية الشاب الفقير الذي استطاع بكفاحه الحصول على درجة الدكتوراه لكنه يفشل في الزواج من ابنة المدير الذي امتهن كرامته ساخرا من فقره، هذه الشخصية التي تضطرم فيها الصراعات بين قيم الريف وقيم المدينة، قيم الجهل وقيم التعليم والعلم، قيم الماضي وقيم الحاضر، قيم الفرد وقيم الجماعة مع التغليب الواضح للوعي الفردي الى حد ما، هذه الشخصية تقول لنفسها عقب فشل محاولتها **«ستمضي الحياة، دونما أي هدف أو غاية وسيذوب كل ما في العمر. حتى الاحساس بالالم نفسه يفقد معناه خلال سوقية الحياة وتفاهتها. وتؤجل الآمال كلها للغد.. وعليه من الآن أن يتقدم في الحياة اليومية خلال موجة بشرية من الاحلام الغامضة والأماني المبهمة والاحلام التي لن تتحقق أبداً، ان الأمل يفقد نضارته والسأم يتسلل الى ما تحت الجلد. وكل ما حوله ثقيل، ثقيل، ثقيل»**[٩].

لكن ورغم مشاعر الاحباط والملل واليأس ورغم الصراع العنيف بين رغبات هذه الشخصية وميولها نحو الهروب الى بلاد غريبه شرقا أو غربا، رغم الصدمات والكدمات والمعاناة التي تكابدها ليلا ونهارا وفي كل لحظة من لحظات حياتها وفي كل موقف، رغم ذلك لا تتخلى هذه الشخصية عن التصاقها بوطنها وارتباطها بترابه، قد يكون هذا كامنا وغير معبر عنه صراحة، قد يكون تلميحا اكثر منه تصريحا، قد يكون خابيا اكثر منه متوهجا ومشعا، لكنه على أية حال موجود ولا تخطئه العين ولا يسقطه العقل.. **«كان لا يشعر بشيء، حسد حتى الذين يشعرون بالجوع والخوف والرعب، شعر برغبة حارقة في الذهاب الى أرض جديدة، ومدينة أخرى، وبلاد أخرى، ولكنه مهما فعل.. هذه البلاد ستلاحقه من الآن والى الابد. ما من سبيل أمامه سوى الاستمرار هنا.. مهما كانت الخسائر فادحه»**[١٠]. كما أن «رباب» في مجموعة «حكايات الزمن الجريح» تكسر أقلامها وتسكب الوانها وتمزق أوراقها عندما لاتجد الفرصة متاحه لممارسة هوايتها في الرسم الصادق والتصوير الحقيقي، عندما تجبر على الكذب والتزييف والمداهنة والتشويه، لكنها ترفض كل محاولات اجبارها على هذا وتفضل الامتناع عن الرسم الى حين وتظل تنتظر اللحظة التي يمكنها أن تعمل فيها بصدق واخلاص ومن خلال واقع حقيقي متناسق غير مشوه ومن خلال مشاعر حقيقية غير مزيفة[١١].

وهكذا يقدم لنا يوسف القعيد الواقع القاسي العنيف، واقع ينتشر فيه الخلل، والارتباك وتصخب اللامعقولية واللامنطقية في جميع جنباته، الناس يتحركون فيه كما لو كانوا واقعين تحت تأثير التنويم المغناطيسي أو المخدرات أو الصدمات الكهربائية أو البلاد أو سحب الارادة، لا يدرون الى أين يسيرون أو ماذا سيفعلون اليوم أو غدا، واقع تسود فيه حالات العقم والبكم والاعتقاد في الأوهام والخرافات وفقدان القدرة على الفعل وعجز عن ممارسة الحياة ومعاناة لعذابات الحياة والموت ومواجهة للعدم والضياع، صراحة أو ضمنا، وتحولات جذرية وسالبة للوظائف والاهداف، كل ذلك يتم في أغلب الاحيان في اطار الريف المصري الغارق في الفقر والمرض والتعاسة والجهل ومشاعر الوحدة والسأم والشعور باللاجدوى، وسواء كنا نتعامل مع شخصيات ريفية في الريف أو شخصيات ريفية في المدينة فإن يوسف القعيد قد استطاع في أغلب الاحيان أن يقدم لنا رؤيته الواضحة لما يحدث بطريقة حادة ودؤوبة ونافذة الى أعماق الريف المصري والانسان المصري والواقع المصري من خلال رصد حركاته وسكناته ومن خلال المعرفة الجيدة بالقوانين المحركة والمتحكمة والمهينه على واقع الناس وحياتهم وتفاعلاتهم ومشاعرهم.

العنف واللامبالاة في قصص «احمد الشيخ»

لن نتحدث عن مجموعة احمد الشيخ الاولى «دائرة الانحناء» وسنكتفي بالحديث عن المجموعة القصصية الثانية **«النبش في الدماغ»**[١٢] الاكثر عمقا ونضجا من حيث الرؤية والتكنيك والتي تكشف النظرة الفاحصة فيها عن شيوع ظاهرة العنف بمظاهرها المختلفة بين شخصيات هذه القصص، إن أول ما يطالعنا به احمد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشيخ في أول قصة له في هذه المجموعة هو **إقتتل رجلان في ميدان العباسية، استخدم أولهما مدية في حين استخدم الثاني شفرة حلاقة»** ثم يصف بعد ذلك تفاصيل المعركة الرهيبة التي أسفرت عن نقل الرجلين اللذين تعاركا معا الى المستشفى وهما في النزع الاخير من الحياة، وخلال وصف المعركة استخدم الكاتب كلمات ذات وقع خاص لتصوير هذه الاحداث الدامية مثل «**شفرة حلاقة، مدية، خبطات طائشة، خيوط الدم، التشويه، معركة، نضال، يطعن، إصابة، ضربات، دم ينزف، صراع بشري. . . الخ**» كل ذلك من أجل ان يصف ويصور لحظات العراك والمشاجرة والاحساسات وتعبيرات الخوف والذعر والهزيمة على المتقاتلين وعلى الآخرين المحيطين بهما أيضا؛ هؤلاء الذين لا يتحركون الا بعد وقوع الاحداث، يلقون اللوم على هذا أو ذاك، يسألون اسئلة سخيفة، ويمصمصون شفاههم، يشيرون من بعيد ثم يمضون لحال سبيلهم، وهذا يؤدي بنا الى القول ان أحداث هذه المجموعة ترتكن غالبا على محورين اساسيين بارزين هما: محور العنف، ومحور اللامبالاة والعنف يمكن أن نلاحظ أنه ظاهرة متعددة الابعاد والمظاهر في هذه المجموعة: **فهو اما أن يكون موجها من فرد الى فرد كما في القصة الاولى «النبش في الدماغ» والقصة الثانية «الجفاف» أو يكون موجها من الجماعة الى الفرد كما في قصة «النجوم» أو موجها من الفرد الى ذاته كما في قصص أخرى، أي ان العنف هنا يكون فرديا ويكون جماعيا ويكون ذاتيا ويختلف مستوى العنف في المجموعة فقد يكون عراكا وهجوما وقتالا تسيل فيه الدماء ويسقط فيه القتلى والجرحى وهنا يصح تسميته بالعنف المادي وقد يكون هذا العنف عبارة عن كلمات جارحة او لاذعة أو نابية او حرمان من بعض المميزات او احباط لرغبة أو وقوف في سبيل تحقيق الفرد لحاجاته، وقوف من قبل الاخرين أو الظروف وهنا يصح تسميته بالعنف المعنوي أو النفسي أو العدوان السيكولوجي. هذا عن العنف أما اللامبالاة فتظهر في أوضح صورها باعتبارها لامبالاة جماعية، الجماعة وكذلك المجتمع الذي لايهتم بالفرد وبقيمته وبدوافعه وحاجاته أو باهدافه واهتماماته، لا يهتم بسلوكه أو حتى بانسانيته، لا يهتم الاخرون بالعنف الذي يقع بين الافراد، بل يساهمون في تزكيته واستفحاله من خلال سكوتهم عليه أو تعاملهم السلبي وغير الواعي معه، من خلال اهمالهم وعدم اهتمامهم، وهذا في حد ذاته ضرب أو نوع من العنف أيضا، فالفرد قد يتحرك تجاه الآخر بعنف حينما يكتشف لامبالاته به أو بمشاعره.**

في المجموعة تشيع أيضا وتنتشر خلال هذا الجو العنيف اللامبالي الشخصيات المغتربة عن واقعها، الشخصيات التي تحلم بينما الواقع يتغير من حولها بقوة وعنف وحدة وسرعة ولا انسانية، لكنها تظل تحلم وغالبا ما تكون من الشعراء الحالمين، ففي هذه المجموعة تواجهنا كثيرا شخصية الشاعر الحالم الجالس على المقهى يثرثر ويتكلم ويشرب البيرة ثم يفاجأ في النهاية. بأن أحلامه لم تتحقق وان حبيبته تركته وتزوجت وان الواقع قد خلفه وراءه غارقا في اليأس والاحباط والالم فاقدا الامل الى حد كبير لكنه لا يكف عن الحلم.

هذه الشخصيات غالبا ما تقول لنفسها «**انني اعيش أياما مكررة ومعادة**» و«**لم يعد ثمة شيء يستحق الانتظار**» و«**هل راح من عمري زمان الفعل**» و«**انني اعيش في ضائقة مالية متكررة، انني محاصر بالعوز ولديهم أرصدة فلكية، سوف ابيع قوة عملي لابناء عمومتي هناك**» وغالبا ما يصف الكاتب هذه الشخصية بقوله «**كانت تقاطيع وجهه خلال العامين الاخيرين مشدودة ومنقبضة في وضع تعس مغموم، كأنما يحاول اخراج شيء كامن في جوفه، شيء متحجر متكلس متشعب وملتهب في ذات الوقت، شيء حارق وغير راغب في الزحزحة أبداً**» وهكذا يقدم لنا «احمد الشيخ» شخصيات محبطة مهانة مجهدة مجهضة تشعر بالتمزق وتتناقض بين الرغبة في العطاء والمنح والرغبة في التدمير والهدم كما يغلفها عدم التحديد ويعمها عدم وضوح الرؤية أو الفهم لما يحدث وما يجري فتعجز عن الاختيار. وعموما فاننا يمكننا القول بأن الظواهر التالية هي ظواهر واضحة وبارزة في قصص هذه المجموعة:-

١- الشعور بالسأم والملل وسخف الحياة.

٢- ظهور الآخر دائما كعقبة كؤود وحجر عثرة يقف في طريق تحقيق الفرد لاهدافه.

٣- الصراع بين دوافع الاقبال والاقدام ودوافع الامتناع والاحجام، بين أداء الشيء أو عدم ادائه ويرتبط بهذا ظاهرة التبلد الوجداني وعدم القدرة على الفعل أو الاختيار.

٤- شيوع الاحلام والفزع لضياع العمر وعدم تحقيق الذات والتوقف والتجمد واللامبالاة.

٥- انفصام عرى العلاقات الاجتماعية عامة والعلاقات العاطفية خاصة بسبب التفاوت بين تفكير الافراد، أي توقف احدهم عند مستوى معين من الحلم غالبا ما يكون مرتفعا ومحلقا بينما يتجه الآخر بقوة واصرار نحو الواقع، ويرتبط بهذا حدوث تغير حاد في الواقع - وان كانت الحدة لا تعني الايجابية - بينما يوجد ثبات ملاحظ في تفكير ومشاعر بعض الشخصيات.

٦- الخوف من المستقبل وتوقع الشر والخوف من الاخر بل ومن الفعل الذاتي ويرتبط بهذا اما سبق ان قلناه من حدوث صدام وصراع بين دوافع الاقبال والفعل ودوافع الاحجام والامتناع، الاقبال حلما وحبا للحياة، والاحجام خوفا من الفشل ومن اهتمامات الأخرين السطحية ومن العنف الذي يقابله الشخص في كل لحظات حياته، الخوف من العزلة ومن الشعور بالوحدة، الشعور الحاد بها عندما ينفض الاخرون من حول الفرد أو يوجدون ولا يهتمون به وكذلك الخوف من العبث واللامعقول التي يراها ويلاحظها - وقد تحدث له كما هو الحال في سقوط الافراد فجأة تحت

عجلات السيارات وحدوث مشاجرات ليست لها مبر راتها المنطقية، وافتراق الاصدقاء والمحبين بعد قوة العهود والمواثيق التي أخذوها على أنفسهم:

٧- من أجل كل ما سبق تشيع ظاهرة الهروب من الواقع من خلال السفر أو تناول الاقراص المخدرة او المنومة أو الخمور والمخدرات ومحاولة الانتحار وان كان شيوع اليأس والاحباط والفشل في أغلب قصص المجموعة لا ينفي وجود نغمة رقيقة من الامل والتفاؤل تتسلل في بعض القصص وليس كلها، كما هو الامر في قصة «المزاغل» مثلا حيث تقل وطأة العنف وتخف حدة اللامبالاة ويحدث التواصل والتفاهم بين الناس.

محمد مستجاب ومحاولة تخليق الاسطورة

يهمنا في البداية ان نحدد معنى الاسطورة كما نفهمه ونستخدمه في هذا السياق، ونبني فهمنا ومن ثم استخدامنا لمعنى الاسطورة على التمييز الذي تأخذ به العلوم الاجتماعية والانثروبولوجية بين الاسطورة والاسطورة الخرافية، فالاسطورة تصف وقائع تاريخية متفردة أو غير عادية يعتقد بصحتها وجوازها وان لم نتمكن من اثباتها تاريخيا، كما انها تتميز باقل قدر من الخوارق والمستحيلات[١٣] وبناء على هذا التمييز فإننا نعرف القصة الاسطورية بأنها تلك القصة التي تبدو غريبة وغير منطقية لكنها غير مستبعدة تاريخيا أو واقعيا، لكن هذا وحده لا يكفي فلابد من ان تتضمن هذه القصة العديد من الرموز والدلالات وتعتمد احداثها على القيام بالطقوس وممارسة الشعائر والتركيز على القيم والاتجاهات والمعتقدات الجماعية وذلك من خلال الرؤية الشاملة والخيال الطليق الذي ينفذ الى اعماق الواقع ويكتشف القوانين الآنية والمستقبلية المتحكمة فيه والمحركة له. بناء على هذا الفهم فاننا نبدا التطبيق على بعض قصص محمد مستجاب التي نعتقد انه قد توفرت فيها بعض الخصائص المميزة التي تجعلها اقرب من قصص أي كاتب آخر في مجال القصة القصيرة الى عالم القصة الاسطورية وسنبدأ بالحديث عن قصة «القربان»[١٤] ببعض الاستفاضة ثم نعقب حديثنا بالكلام عن بعض القصص الاخرى وباختصار.

تحكي قصة «القربان» عن قرية باكملها أصيبت فجأة بالبكم.. لحقتها حالة من فقدان النطق التام:

«خرست وأصاب الذعر جسدها والدوار رأسها، وانفتحت عيونها رعبا، أصابها الداء فظلت تجري يمينا ويسارا، تلج بيوت القديسين ومشاهد المشايخ وأنصار الله، تدق الخردل والحلبة والدمسيسة وحلف البر والخلنجان وتصنع منها مزيجا تشربه على ريق النوم، تعرج على المقابر فتسف التراب ثم تنزل الى بطون الترع ومسارب المياه تستحم أو تدهن جسدها بالوحل، تتوسل الى الرب في المذابح على ضوء الشموع - ثم تؤدي صباح كل يوم ركعة صلاة الخوف، تقطع جريد النخيل وتصنع منه صلبانا وتنام تحتها في الليالي المقمرة ثم تنقض الصلبان وتهرع الى باحة المسجد لتبكي وتندب وتستصرخ الواحد القهار» ولا يحدثنا الكاتب عن الاسباب التي أدت الى أصابة القرية بهذا البكم لقد بدأت الحالة فجأة وانتشرت وتفاقمت واستشرت كالوباء فلجأت القرية الى الطقوس والشعائر، لجأت الى مخزونها التراثي تستصرخه وتستنجد به، لجأت اليه في صورته العامة المبهمة دون تحديد أو تمييز، لجأت اليه بطريقة جماعية انفعالية غاب فيها العقل النقدي القادر على التحليل ومعرفة الاسباب الكامنة وراء هذا الداء، ونحن لن نركز كثيرا في هذا السياق على الاسباب التي أدت الى هذه اللعنة التي لحقت بالقرية، هذه القرية التي تتسع حدودها شيئا فشيئا مع تزايد توغلنا في القصة لنكتشف أن هناك حدودا اكثر رحابة واتساعا لهذه القرية - الأمة، فنحن لا يعنينا في المقام الاول اسباب هذا الداء سواء كانت اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية أو بيولوجية، ما يعنينا هو دلالته الرمزية وتطور الاحداث وسلوك الشخصيات والاطار العام للقصة والطقوس التي تمارسها الجماعة التي في القرية، هذه القرية التي تتحرك كثيرا لكنها لا تواصل حركتها ولا تجعل لها هدفا تسعى اليه، فلا مواصلة أو اتصال لحركتها أو اتجاهها أو سلوكها أو تفكيرها، بل إيمان قدري مطلق وجاثم على الصدور بان ما حدث كان يجب أن يحدث، واعتقاد راسخ قوي يعشش في الاذهان بأهمية الاوهام والخرافات ودورها في حياة الناس، لننظر الى هذه القرية ونرى كيف حاولت التخلص من هذا الداء العضال الذي أصاب وظيفة حيويه وهامه من وظائفها الانسانية وهي اللغة التي تعتمد عليها في المجاملة والمجادلة والاستدراج والمدح والهجاء والكذب والاغتياب والمسامرة والصلاة والغناء والبيع والشراء وغير ذلك..

«لجأوا الى بعض ذوي الدراية والخوارق في المناطق المجاورة وذبحوا لهم الخرفان والديوك الرومية، وعانوا من بلع الاحجبة أو مضغها، وعانوا من القفز فوق الحفر الدائرية المملوءة بالنار المعبق بالبخور وذيول الفئران وارجل الزواحف ثم استعانوا بمن يمر بهم من الغجر والاعراب وامتلأت القرية بالدجالين والسحرة وأصحاب الرؤية ومعاشرة الشياطين، فلما ظلت المحنة قائمة سافرت وفود منهم الى كردفان وسيوة ووادي المساخيط».

وهكذا ترك الناس مشاغلهم وأعمالهم وجفت الحقول وتحول الاخضر يابسا والحي ميتا وتغلب الفقر وكلحت واجهات المباني وماتت الحيوانات وعم الخراب وظل الذعر والتوجس والاكتئاب جاثما على النفوس، ورغم كثرة المحاولات والابتهالات والطقوس التي مارستها القرية، ورغم التبريرات التي حاولت ان تلجأ اليها في تفسير ما أصابها فانها اكتشفت في النهاية أنها عاجزة عن الخلاص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من براثن الداء الذي أصابها في أحد مقاتلها ومن ثم كان لابد من البحث عن حل بديل، والحل البديل توصلت اليه القرية تدريجيا ومن خلال الممارسة والملاحظة وقد نقل إلينا الكاتب خلال ذلك تلك المشاعر الجماعية بالتوجس والخوف واستخدام تلك الاصوات والتشبيهات والصور التي حاول ان يعقد من خلالها صلات وعلاقات بين عالم البشر وعالم الحيوانات تلك الصور والتشبيهات التي قالت م. جوزلين عنها وعند حديثها عن استخدامات مماثلة في قصص كاترين آن بورتر أنها تجعلنا نشعر كما لوكنا نعود الى الجذور، والى الاسلاف. . الى الاصول الاولى والطبيعية والغريزية للانسانية[١٥]. وهكذا فقد لجأت القرية في قصة «القربان» أن تنمي لغة الاشارة باعتبارها حلا احتياطيا للازمات والصعوبات التي تواجه اللسان، ثم قامت القرية بعد ذلك ومن خلال محاولات دؤوبة وماهرة بتطوير حركات اليد والاصابع وتمكينها من التعبير وتوصيل الرسائل والافكار ثم استخدمت بعد ذلك بطريقة مكثفة ومتنوعة في عمليات التصفيق وهذا ما فتح أمامها منافذ كثيرة للرزق والاثراء. . ولكن كيف؟ يقول الكاتب **«وما فشلت التجارة في تقديمه لقريتي نجح فيه التصفيق، العرس يقام في نجع وراء الجبل فيأتي المتعهد الينا ليحمل أفرادنا كي يقوموا بالتصفيق، وأزال الفن - كعادته - كل التحفظ والخوف الذي حد من حركة قريتي زمنا، واعترفت القرى - جميعها بحق قريتي في المشاركة في اي افراح أو مناسبات وتعدى أمرها مجرد جوقات التصفيق الى تدريب الغوازي وتجهيز الراقصات من بناتها الصبوحات اللدنات الجميلات، واهتز الوادي كله أمام ذلك الجمال الساحر الاخاذ الذي يتراقص محملا بكل الاثارة»**.

وايضا **«اكثرت البلدة من الجوقات! غوازي وراقصات وزمارين ومصفقين ومنظمين ومتعهدين، وانهال المال ليعوضها عما فقدته بضياع لسانها»**.

وتطورت الامور بعد ذلك فبعد ان كان اهالي القرية يجوبون البقاع بحثا عن الافراح أصبحوا يقيمون أفراح الناس في ساحة قريتهم وكان على القرى المجاورة أن تجيء الى ساحة القرية لكي تقيم افراحها والا اعتذر لهم أهل القرية التي نتحدث عنها عن تقديم الخمور والرقصات والمخدرات والنساء والاطعمة الشهية التي تقدم في العراء وفي الهواء الطلق. وفي اعقاب ذلك صدرت القوانين التي تحرم زراعة المحصولات المفيدة كالارز والذرة والقمح والفاصوليا في نطاق القرية خوفا من طغيان هذه المحاصيل على المساحة المخصصة لزراعة الافيون

والحشيش وهي الزراعة التى تعتمد عليها القرية في اقامه أفراحها ومسراتها، يقول محمد مستجاب:

«وحاول القمح ان ينمو فانكسرت سوقه واصطحب الارز والذرة وانسلوا الى بطون القنوات حيث حاولوا النمو في البقع المنزوية، ثم لم تلبث قريتنا أن رفضت هذا التسلل فحرمت في قانون مشهور المحاصيل المجهدة للارض»

أصبح المفيد والمثمر والنافع للناس والضرورى محرما ومرفوضا وغير مشروع، وأصبح التافه والضار والمفيد وغير الضرورى والقاتل مستحبا ومطلوبا ومباحا، انعكست الآيه وصدرت القوانين لتحق الباطل وتزهق الحق وصار الغث هو السائد والسمين هو الضائع والمنزوى. ثم عقاب من حاولوا زراعة القمح أو الذرة أو غيرهما من المحاصيل الهامة وتم طرد الكتاب الذين حاولوا نقد الاوضاع القائمة ولم ينساقوا وراء تيار التفاهة والسطحية كي بجرفهم وتم نفيهم كي يموتوا في بلاد بعيدة، وتوصلت القرية أو البلدة كما يصفها الكاتب أحيانا الى حالة جماعية من البلادة والتراخي والكسل والخمول و. .

فقدت الكلاب كلوبتها وتحولت الى مجرد حيوانات هشة متثائبة تخطو فوقها الثعالب وأحيانا تداعبها»

ووصلت حالة الامن في البلدة إلى الاتجاه النقيض، إلى أحط الدرجات وأسفلها فعندما كان زوار البلدة وضيوفها يقومون باختطاف بناتها من الشوارع ثم يحدث - عفوا - أن يقبض عليهم بعد ذلك ويتم اقتيادهم إلى المخفر. .

كان رجال الامير يقدمون **الاعتذارات والهدايا للمقمين وينذرون الحسناوات الجميلات بعدم احداث شغب مستقبلا»**

لكن دوام الحال من المحال، ففجأة يظهر رجل غريب المظهر، تسلل الى القرية وظل يجوس زمنا في شوارعها وأزقتها وطرقاتها، ولم يدهش القرية في الرجل الغريب الا انصرافه عن مباهجها، وأنذرته القرية تمهيدا لطرده ثم:

فاجاته بحصار تمهيداً لطرده وحذبته من وكره، وضبطت معه طفليه، واعترف الرجل بكلام أخرق مؤداه أنه أخذ على عاتقه تعليم الطفلين الكلام. . الكلام؟»

ثم يحدثنا الكاتب بعد ذلك بأن الاخبار تواترت بعد ذلك بأن ذلك **«الساحر القادم من بلاد الجن»** قد تمزق اسفل الاحذية الذهبية وتمزق الطفلان معه أيضاً وأن الجن هاجموا القرية بعد ذلك وأبادوها، كما ذكرت أقاويل عن هجوم ريح شديدة على القرية وتمزيقها لها وكذلك عن قدوم قوم من الحمقى الحانقين!! وقيامهم بتدمير القرية وأيضا تكاثر هائل لمجموعات كثيفة من النمل المتوحش افترس القرية ومن فيها.

هذه هي قصة «القربان» ولسنا في حاجة إلى التأكيد على أن قرية بهذه الصفات لسيت أمرا مستبعدا في وقتنا الحاضر، بل في زماننا ومكاننا أيضا، كما أن للبكم دلالالته الرمزية، أنه الصمت عن الحق والسكوت عن المطالبه بكل مايحقق للانسان كرامته وهو أيضا الرضا بكل محاولات القمع والكبت والاستغلال، وعندما يفقد المرء لسانه، عندما يفقد لغته يفقد جانبا هاما من شخصيته، تتدهور

ذاتـه المتميـزة، ويتحـول إلى كيـان هش متسـاقـط، وفي عصـور الانحطاط تنحط اللغة وتنطفىء وتفقد الكثير من نصوعها واشراقها وتخبـو ملكـة الابـداع وقدرات الخلق والخيال وتنهمر السفاسف وكل ماهـو سطحى وتـافـه ومتكلف، وعنـدمـا ينحـدر الادب وينـدحـر الابـداع ويصـير اللسـان عجز او الفم كهفـا، يصـير الفهم بطيئا والتحليل والنقـد مرضـا وكراهية وحقدا، حينئذ يتحول الناس الى مصفقـين، والتصفيق هنـا له دلالتـه، التصفيق حركـات طقـوسية وانسحاب من مركز الشخصية وهو المخ إلى مستوى أدنى من التطور والوعي، وهو مستوى الحركات الآليه المتكررة التى لاتحتاج إلا الى أقـل قدر من الانتبـاه والملاحظة يقول أرنست كاسير **«والطقوس في الحق من المظاهـر الحركية للحياة النفسية وماتكشف عنه هو بعض الميـول والحـاجـات والرغبات لامجرد متمثلات» أو «افكار» وتترجم هذه الميـول الى حركـات كالحـركات الايقاعية الوقورة والرقصات الوحشيه ونظم الطقوس أو السورات الشهوانية»**

فالتصفيق اذن يعنى المـوافقـه ويعني القبـول ويعني التحبيـذ ويعني أيضاً فقدان الذات الناقدة لقدراتها وامكانياتها الراقيه، حينئذ يصير السلوك مختصـر او مختـزلا في صورة إرجـاعـات فسيـولـوجيه متكررة ومعـادة، وحينـما يتراجـع دور الفكر وتتبوأ الغريزة مكانته يصير كل ماهو غريزي وفطرى وبدائى مستحبا ومباحا ومطلوبا وتكثر الاوهام والخـرافـات والمعتقدات الهلامية، ويخرج المخزون الشعبى الجماعي المتـوارث الكـامن من بوتقـة العقـل الجمعى ليلقي بحممه في آتون حياة الناس، حينئذ تذوب الفواصل والحدود ويتحرك القطيع سعيا وراء اشبـاع كل ما هو عابر وسـريـع، يطرد الكتاب ويقتل الفارس الـذى جاء لانقـاذ القرية، هذا الذى بدأ بالطفولة، من بداية الحياة ونجـح في بدايتـه لكنـة قتـل مع الطفلين اللذين علمهـما الكـلام، ونحن نعتقـد أن التـدمـير ليس هو الحـل الـوحيد لمثل هذه القرية، الحـل هو في تزايـد الفـرسان وتكاتفهم ومحاولتهم المستمرة والدؤ وبه والمتصله لاعـادة اللسـان واللغـة الـراقيـة والشخصيـة المفقودة الى قريتهم أو بلدتهم أو أوطنهم أو أمتهم. لكن ماهى الحدود الاسطورية لهذه القصـة؟ بنـاء على تفـرقتنـا السابقة بين الاسطورة والاسطورة الخـرافيـة واقتنـاعنا بأن الاسطورة يمكن أن تكون قصة تبدو ممكنه أو غير مستحيلة تاريخيا وبها أقل قدر من الخوارق كما أنها تعبر عن مزاج الأمـه وروحهـا وعقليتها وتشتمل على العديد من الرموز والطقوس والشعـائـر والدلالات، وباعتبار أن البطل فيها ليس شرطا أن يكون أخيـل أو بروميثيـوس أو أوديسيـوس أو جلجامش أو السندباد أو أن تكـون كائنـاتهـا هي المـلائكة أو الشياطن أو الجان أو الغول أو طيور الرخ بل يمكن ان يكون بطلها هو الجماهير أو الجماعة أو الشعب أو الامـة أو المغمـورين من الناس بناء على كل ماسبق وأيضا المفرادت والصـور والسلوكيـات الطقـوسية الدينية أو العلاجية أو التى تسعى لجلب المتعـة فاننـا نعتقد أن محمد مستجاب قد استطاع أن يقدم لنا قصـة تلتـزم الى حد كبـير بحـدود القصـة الاسطـورية كما عرفناها ووضـع كل ذلـك في اطـار اكثـر شمـولا وإتسـاعـا بحيث يمكننـا استخـراج دلالات وإحـالات من واقـع القـريـة الى واقعنا المعاصر ويستتبع ما سبق ذكره أن نتحدث عن قصة أخرى لمحمد مستجاب حاول فيهـا أن يلتـزم بحـدود وعوالم القصة الاسطورية، ففى قصة «عبـاد الشمس» التى هى أقـرب قصصـه الى قصة «القربان» تبدأ قريـة ما في الاهتـمام المبـالغ فيه ببذور نبات عباد الشمس لاعتقادها بفـائـدة هذه البذور في شفاء الامراض والادواء المستعصية، وقد بدأ إهتمامها هذا بعد اكتشافها لهذه البذور **«في اعقاب اغتيال عبد كافر والتمثيـل بجثتـه لنجـاحه في علاج امرأة ثرية من الحرب، فقد عثر على البـذور من نفـايـات كوخـه مختلطة بالخلخبان والشعير وعنب الذئب والدم المتخثر»**.

ثم حاول أهالى القرية استخدام هذه البذور في محاولاتهم العلاجية لكن محاولاتهم باءت بالفشل تم استـدعـاء «الاب عبـد القدوس» **«ذلـك القـادر على احـداث شجـار بين الاحجـار»** ونجـح ذلـك الغـريب القـادم من قريـة مجاورة في القيام بتركيبات عديدة ومتنوعة وعالج أمراضا كثيرة وازدهرت في عهده زراعة عباد الشمس:

«غلى البـذور مع الشيـح الاصفر ومنقوع اظلاف الحمير وعالج البواسير ودود البطن، سحق البذور ـ بذور عباد الشمس ـ مع حبة البركة وخلاصة زيت الخروع وعرَّض المسحوق لثمانية أيام مشمسة من شهـر بؤونـة ليحصـل على اكسيرفـك رباط العرسان، حمَّص البـذور المرطبـة ببخـار زيت الزاج وعالجها برماد الشعر المحروق ليصـل الى كشف لصـوص البهـائم، قلى البذور في سمن الخنزير وجففهـا في ضوء القمـر وأضـاف اليهـا زيت السمسم ليـداوي بالمستخـرج الأثـداء الضـامـرة والسـرة المنفوخة والعيون الرامدة، صحَّن الحلبـة مع نخـاع الجـراد وأضـاف اليها بذور عباد الشمس وكمـرهـا في تراب الفـرن ليحصـل على سفـوف يمكن به علاج الاستسقـاء والحسـد والغـيرة والنـزيف، وأضاف للمسحوق جمار النخيـل ولب القـرظ وسم الثعبـان لينجـح في علاج موت الـذريـة وتساقط الاسنان والشعور بالوحدة».

وهكذا ومن خلال هذه الطقوس والممارسات العلاجية التي كانت تتم في جو خاص حقق الاب عبد القدوس سيطرته وسطوته ومهابته في نفـوس أهـل القـريـة فخضعوا له، ورجعوا اليه في كل صغيرة او كبيرة من خصوصيات حياتهم، رجل دين عالم وقرية جاهلة، رجل يقوم بالطقوس والممارسات والشعائر وقرية تخضع وتسلم وتوافق ومن خلال عدم التماثل هذا وعدم التعادل في القوة والمعرفة استطاع رجل واحـد ان يهيمن على القـريـة وعلى القرى المجاورة حتى جاء موته بطريقة عبثية لا معقولة من خلال **«تورطه في عشق شيطان أشعلت في لحظة غضب في وكره النار»**. فأصابت الفجيعة القرية وغرقت في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحزن لكنها قامت بعد ذلك بمحاولات عنيدة وكثيفة لاستخدام بذور عباد الشمس في حل المشاكل ومعالجة الامراض فلحق محاولاتها الفشل، ثم اكتشف احد سكان القرية فائدة بذور عباد الشمس في التسلية فبدأ في زراعة أرضه بهذه البذور، وعندما رأى سكان القرية ما عاد على هذا الرجل من ربح وفائدة من تجارته في بذور عباد الشمس التي تستخدم في التسلية «القزقزة» بدأوا في مجاراته اولا على حذر ثم بعد ذلك على عجلة ودون تردد أو تفكير، وتترك القرية كل تجارتها وزراعتها ومحاصيلها الاخرى وتركز على عباد الشمس والاتجار في بذوره، تتحول الى قرية كسولة متراخية متبلدة غير قادرة على التفكير او الفعل وينتهي الامر بها الى وصول رجالها الى حالة عدم القدرة على ممارسة الجنس مع نسائهم فيستأجرون لهن رجالا من قرى مجاورة بينما يغرق الرجال في الكسل والنوم والشعور باللاجدوى.

ها هي وظيفة أخرى يتم فقدانها نتيجة الكسل والتراخي وعدم الجدية، يتحول الرجال هنا الى ما تحولت اليه الكلاب التي فقدت كلوبتها في قصة «القربان» نتيجة للكسل والتعلق بالتفاهات والتركيز على السطحي والعابر وترك الهام والجوهري ونتيجة لتغليب التفكير الوهمي الخرافي الهلامي على التفكير العلمي المنطقي النقدي التحليلي يفقد الانسان وظائفه، وعندما يفقد الانسان اللغة ويفقد القدرة على الفعل الجنسي وكلا من اللغة والجنس وسيلة للاتصال والمواصلة والاستمرار والبقاء حينئذ تبدأ الشخصية في التحلل والانحلال، تفقد تماسكها وتتدهور وظائفها عندما تتدهور الوظائف وتنعكس الادوار يفقد الانسان وعيه بذاته وبواقعه ويتحول هذا الوعي الى صورة مزيفة او عاجزة او سالبة فيتحول الانسان الى الجانب المقابل المزيف والمعادى، عندما تسقط الاعضاء وتفقد وظائفها ودلالاتها ويحدث الفقدان للوعي الذاتي والجماعي وتتحول الارادة الى الاتجاه المقابل المضاد والمعادى للذات وللاخرين ماذا يتبقى من الانسان؟

ولعله من المناسب هنا أن نتحدث عن قصة ثالثة لمحمد مستجاب تصير فيها الاسطورة هي اللغة وهي المناخ والجو العام كما يوجد بها تركيز على الطقوس والممارسات والشعائر وتعد هذه القصة تعبيرا صادقا وتلخيصا موجزا وشاملا ايضا لروح امة من الامم ومزاجها ان يبدا فيها الافراد وهم في قمة النضال والثورية ثم ينتهي بهم الامر الى التحالف مع اعدائهم الطبيعين وهي كذلك اشارة الى ازمة المثقف وتناقضاته ذلك الذي يبدأ ثوريا ومناضلا وينتهي خائنا او ضعيفا او منهارا او منتحرا . .

بالاضافة الى القصص السابقة لمحمد مستجاب فان له قصصا اخرى بعضها اطل على الاسطورة اطلالة قد تطول وقد تقصر مثل قصص هولاكو «وكلب السنط»[19] وفصل من قصة حب وبعضها حاول أن يقوم بتخليق الاسطورة واستلهام روحها مثل القصص التي تحدثنا عنها ووفقا للمفهوم الذي حددناه للقصة الاسطورية، وكذلك مثل قصة الغراب الخامس التي تعد دون شك قصة اسطورية طقوسيه مليئة بالممارسات السحرية والطوطمية والبدائية كما انها غنية بالرموز والدلالات، وكذلك قصته الاخيرة كلب ال مستجاب[20] التي تتحدث عن كلب اسطوري يجوس خلال الأحراش والربوع والبقاع ينشر الرعب والفزع ويقوم بتحريك الواقع ويتحكم في الحياة، وكل هذه القصص تتميز بالاضافة الى حدوثها في اجواء اسطورية غير منطقية ومشوشه واحتشادها بالمفردات الاسطورية فان البطل الذي يقوم بتحريك الاحداث فيها او بالاحرى الذي تقوم الاحداث والقوى الغامضة والمجهول بتحريكه هو الجمهور او الشعب او الامة، اما البطل الذاتي الفردي فدوره محدود وقصير الامد وغالبا مايقع في براثن الفشل او الاعداء وان كان هذا لا يعني ان الجماهير في هذه القصص تفكر جيدا او تتحرك حركة هادفة، لان مايحركها هو كما قلنا المخزون الشعبي التاريخي المبهم المتوارث الغامض الكامن في اعماقها والذي سيحركها حركة غريزية الية غامضة في اتجاه المجهول وغير المحدد.

ونحب ان نشير في النهاية الى ان محمد مستجاب قد تميز اكثر من غيره بتقديم هذا النوع من القصص الذي يمزج بين الخرافة والواقع بين الوعي الجمعي والفردي مستخدما في ذلك الرموز والدلالات والطقوس والشعائر والممارسات الغريبة وكذلك المفردات الحيوانية والبشرية والنباتية غير الطبيعية حكايات الجان والشياطين وكل ذلك يتم وضعه في اجواء اسطورية مليئة بمشاعر التوجس والخوف والذعر وعدم الفهم كما انه قد قام بالتشخيص الفني غير المباشر للعديد من الامراض والتفاهات والعاهات الاجتماعية والفردية التي انزلقت اليها اقدام الجماعات والافراد.

خاتمة

ارجو ان نكون قد وصلنا في نهاية المقال الى مايشبه الاقتناع بأن هناك علاقة وثيقة ورابطة قوية بين دوافع الكاتب وأعماله، علاقة رأيناها بين ماقاله محمد مستجاب عن القصة الاسطورية وماكتبه في هذا المجال وماقاله احمد الشيخ عن العنف والغضب والحزن والاكتئاب وماكتبه في «النبش في الدماغ» ثم علاقة ماذكره يوسف القعيد عن قسوة الواقع ومظاهر الخلل فيه واعماله القصصية القصيرة التي عرضنا لها وقد كان بودنا ان نفعل ذلك بالنسبة لكتاب اخرين ونرجو ان نفعل هذا في مناسبة اخرى، ونحب ان نؤكد رغم الاختلاف في المنحى الذي اتبعه كل من الكتاب الثلاثة الذين تحدثنا عنهم الا ان كل واحد منهم حاول هذا من طبيعة الواقع والاتصال به بطريقته الخاصة، وقد يكون اتصالا مباشرا وقد يكون اتصالا من بعيد لكن كلا منهم حاول التنبيه الى مايحدث ومايمكنه ان يحدث ورغم ان محمد مستجاب اتخذ اسلوب الرموز والطقوس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتعبير غير المباشر عن الوعي واللاوعي الجمعي من خلال محاولاته لتخليق الاسطورة في القصة القصيرة ومن خلال هذه الاجواء التي نقلنا اليها الا اننا نشعراً ان هذه العوالم والاجواء لاتبعدنا كثيراً عن الواقع الذي نحياه، ذلك الواقع الانفتاحي الاستهلاكي الذي لاينتج ولايعمل ويفقد الكثير من وظائفه وامكانياته الحيوية والهامة تدريجيا ودون ان يهتم ويفقد في نفس الوقت الفارس الذي لايضعف امام الاغراءات او التهديدات

هذا الواقع الذي يبدو ظاهرياً - بعيداً في اعمال محمد مستجاب نجده قابعاً بأثاره وتأثيراته في اعماق قصص احمد الشيخ وواضحاً على سطح قصص يوسف القعيد، في قصص احمد الشيخ في استخدامه للاسلوب غير المباشر في القص كي يعبر عن حالات الاحباط والمعاناة والضياع التي يعيشها الانسان المصري خصوصاً الشباب في المدينة في ظل جو العنف والعدوان الذي يسود العلاقات بين الناس او جو اللامبالاة الذي يعكس ان كل ما يمكن ان يقدمه الانسان للاخر في ظل هذه الظروف هو ان يضربه بعنف او يتركه في ازمته ويمضي لحال سبيله، ونجد كل ما سبق منعكساً بوضوح في قصص يوسف القعيد لاكثر مباشرة وصراحة وتنبؤاً الى ما يحدث من ازمات اختناقات للانسان المصري المعاصر.

وسواء لجأ القصاص الى الرمز والمواربة والتلميح كما فعل محمد مستجاب او لجأ الى الصراحة والاعلان والمباشرة كما فعل يوسف القعيد او كان يتلفع احياناً بالرمز و حيناً بالمباشرة كما فعل احمد الشيخ فأنهم ثلاثتهم حاولوا الاقتراب من الواقع بطريقة او بأخرى.

واخيراً فأننا نحب ان نؤكد ان هذه الظواهر التي تحدث عنها الكتاب الثلاثة والتي تضطرم في اعماق كتاباتهم وسواء لجأوا الى الرمز والموربة او الصراحة والعلانية فكل ذلك كان نتائج مباشرة لعملية الانهيار والصدمة التي اصابت كيان المجتمع العربي بعد هزيمة يونيه ١٩٦٧ وما تلاها من محاولات لغسيل المخ وتغييب العقل وتزييف الوعي وقد افرز هذا كله الظواهر التالية:

١- اصابة المجتمع المصري بعديد من الشروخ والتشققات والجروح التي انعكست اثارها على مشاعر الاشخاص وعلى العلاقات بين الناس التي اصبحت حياتهم حالة من طقوس الكابة والملل واليأس.

٢- ان هناك حالة من البلادة الانفعالية والجمود العاطفي والبرود الوجداني وعدم الاهتمام تسود علاقات الناس ببعضهم ولم يعد للاخر بالنسبة للانا الا بصفته محققا لاهدافها واغراضها الشخصية او بصفته عقبة كؤودا يجب ازالتها او القضاء عليها.

٣- ان هناك حالة من غياب الحلم وضياع الأمل وافتقاد الفارس مركز الآمال لذلك يلجأ الناس اما الى الانكفاء الداخلي واجترار الاحزان او الى الفرار الخارجي سعياً وراء تجنب المواجهة وتحسين الظروف المادية كل هذه المظاهر والظواهر هو ما حاولنا رصده في هذا المقال.

اهوامش

٢- ed. by. P. E.Vennon, London: Penguin Bodes,

٣ - انظر: يوسف القعيد قصة زاد المسافر في زمن مكسور الجناح من مجموعة «حكايات الزمن الجريح» دار الثقافة الجديدة بالقاهرة ١٩٨٢ ص ٢٨

٤ - القصة السابقة، ص ٢٨، ٢٩

٥ - القصة السابقة، ص ٢٤

٦ - القصة السابقة، ص ٣١

٧ - انظر: يوسف القعيد قصة الحب حكاية قديمة من مجموعة تجفيف الدموع، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨١ ص ٣٢

٨ - انظر يوسف القعيد قصة شهادة الفلاح الفصيح في زمن الحرب من مجموعة طرح البحر، دار الهلال بالقاهرة ١٩٧١ ص ١٣٩

٩ - انظر يوسف القعيد قصة وجد الحب الأخر من مجموعة تجفيف الدموع ص ١٠٨

١٠ - القصة السابقة ص ١٧

١١ - انظر يوسف القعيد رباب تعتزل الرسم من مجموعة حكايات الزمن الجريح ص ٣٩ - ٤٩

١٢ - انظر احمد الشيخ مجموعة النبش في الدماغ دار المعارف بالقاهرة ١٩٨١

١٣ - انظر محمد الجوهري علم الفولكور الجزء الاول الطبقة الثالثة دار المعارف بالقاهرة ١٩٨١ ص ١٠٠

١٤ - انظر محمد مستجاب قصة القربان نشرت في الآداب البيروتية في سبتمبر ١٩٧٣ وفي الاقلام العراقية سبتمبر ١٩٧٧

١٥ - انظر مقاله م جوزلين عن الصور الحيوانية في روايات كاترين آن بورتر في الرمز والاسطورة ترجمة جبرا ابراهيم جبرا منشورات وزارة الاعلام بالعراق ١٩٧٣ ص ١٤٤

١٦ - انظر ارنست كاسيرر الدولة والاسطورة ترجمة احمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة لكتاب ١٩٧٥ ص ٤٨ وما بعدها.

١٧ - انظر محمد مسجاب قصة «عباد الشمس» نشرت في جريدة المساء المصرية بتاريخ ٢٥ يوليه ١٩٧٥

١٨ - انظر محمد ممتجاب قصة الفرسان يعشقون العطور» نشرت في الثقافة المصرية بتاريخ يوليه ١٩٧٧

١٩ - انظر ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧١

٢٠ - انظر محمد مستجاب كلب ال مستجاب نشرت في الثقافة المصرية بتاريخ ١٠ ابريل ١٩٨٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منصور

حميد سعيد

حينَ اذكرهُ لا اراهُ
وحين اراهُ يغيب عن الذاكره
ولدٌ وعصا

أيهما كان؟ لم ارَ صاحبنا وعصاه
علىِ فرقةٍ فهما واحدٌ
ساناديه حينَ يعودُ الى اللعبة الآسره

ولدٌ وعصا
واسميه وقت الغيابِ عن الذاكره
حالةٌ عابِره

آواخر ١٩٨٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلاد ومواسم

علي الطائي

في قبة الضحى وشاهقِ النهارِ في ربيعْ
كفارسٍ شرقي
يمرُ بي طائرُ تلكم الأيامِ والسنين
ويختفي خلف القرى والمدن الكثيفة الخضرة والسراب
وبعدها أضرب كفاً في الهواءْ
ليس لدي أن أرى الزمان جالساً جنبي كأنه الصديقْ
لكنني أراهُ هارباً دوماً كما الطيورُ من شباكْ.
وفي تألق الصباح اول الصيف
ولذة المياه في بداية الشتاء
أعود هاتفاً أصيح بآسم تلكم الايام والسنينْ
ولاتفوح عندها في الروح الا زفرة الحنين
وهاجسي على رُبى خيالي قمراً يطلُ آخر الخريف
ومثل هجرة الأقوامِ نحوَ الماءِ في ظهيرةْ
يعز فيها باردُ المياهِ والظلالْ
أحس هجرة الاشواق والكلامِ عن فمي
ومثل فزاعة حقل يابس السواقي
أحسني، يمر بي جوق من الاطفال
والنساء الحاطبات آخر المساءْ
يرمونني بالحجر الصغير والأعواد
وضجةُ القُرى تطوفُ حولي بالغبارِ والاشجارْ
والشمس تغفو فوقَ قائض الضياء في الغُروبْ
وصائح الرعاة والاغنام والنباحْ
والريح اول الهبوبِ في آب ومقدمِ الأمطارْ
كأنها الرؤيا اذنْ يأصاحبي أراها؟

تهزني كما المواسمُ التي مضت
في ذلك العالم اولَ الصبا وحمرةِ الفتوة
تملكني كمشرقٍ من الق ابتسامةْ
جادت بها عابرة حسناءْ
اول ما صادفتها في ساحة المدينة
وفي ثيابي نكهةُ القرى
وفي دمائي دهشةُ العشق وفي
عيني حارقُ الهوى
امسك بها ياصاحبي تلك السنين الهاربةْ
امسك بها وضعها
في دورق لروحٍ ودَعها تلتهبْ
مثل دماءِ عاشقٍ يهبط من بعيد
نحو التي تسكنُ آخر القرى
وبنيهُ وبينها الظلامُ والسواقي
والكلاب والرجالُ الساهرون
امسكْ بها ياصاحبي
تلك البلادَ الهاربةْ
فقد تكتفت يداي بالحيرة والسؤالْ
ومثل ومْض في مساءٍ ممطر عن خاطري
قد هَرَبَ الخيالْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تمارا

خليل خوري

فاتحة

مالشمسكِ جينيف مولعةٌ بالحجابْ
أبداً تتأملُ عشاقها من وراء النقابْ
فإذا سَفرتْ برهةً،
راجعت نفسها، واختفتْ،
ثم طالَ على عاشقيها الغيابْ.

- ١ -

أمطرتْ طيلة الليلِ، ذابت مرايا الشوارع،
جينيف ملمومة تحت معطفها،
وذئابُ الرياح تصول.
ثمَّ عاصفةٌ، ودكاكين مفتوحة، وعزيف
وثلاثون عارضةً عريَها فوق هذا الرصيفْ
إنها السوقُ، عامرة بالزبائن، والصفقاتْ
هي دوّامة الليلِ حيثُ تصولُ الميول
عبر سوقَ اللحومِ الكئيبةِ والوشوشاتْ
واحتدامِ العزيف، ولسع الصقيع الكثيف
هي دوامةُ الليل والعارضاتْ
ويقهقهُ في السرّ مجدُ الرغيف...!

- ٢ -

كان يصغي لخمسين صوتاً بأعماقه النازفه
كان مستوحشاً،
وعلى صدغِهِ تزحفُ الليلةُ الواجفه
شدّ معطفه مثل جينيف،

في هذه الليلة العاصفه
ومضىٰ نحو فندقِهِ، وعلى
قلبِهِ تزحف الليلةُ الخائفه
وبأعماقِهِ كان يخنقُ خمسين ذئباً،
يعقُّ عواء شرايينه الراعفة. . . !

ـ ٣ ـ

هوذا البهو حيث المرايا
تمهرجُ، أو تختفي، أو تغارْ
الثريّاتُ، بعضُ الطمأنينةِ، اللحنُ
ينسابُ مثل الخدرْ
يتمددُ في البهو عبر دخانِ الدخائنْ
لايعكره غيرُ صوت قطارْ
غير زخِّ المطرْ
والثواني توقّعُها ساعةٌ في الجدارْ
فتفرّخُ في قسماتِ الزبائن. . . !

ـ ٤ ـ

حين صادفها عند زاوية البار، والكأسُ
بين يديها، أحسْ بخيطٍ من الغبطة الفاتره
أمطرت طيلةَ الليل، برنارُ يسكبُ كأساً
هنا، أو هنا، ينحني بابتسامتِهِ الماكره
أمطرتْ! إن للدفء مملكة ها هنا ورعايا
هاهنا يتأنق شكل الميول الغوايا
الجميلةُ تغرقُ في فروها المتهادي
على كتفيها على صفحاتِ الزنودِ المرايا. . !

ـ ٥ ـ

أهي إحدى النزيلات؟ لكنها وحدها. .
أهي؟ لكنها. . فيم لم تخلع الفروَ؟
ماذا يهمك أنت؟ وفيم فضولك؟
لكنني. .
أهي صيّادةُ هذه الفتنةُ الغامره؟

إن كلّ طراوة شانيلَ،
كلّ أناقة لانفان،
كل نعومة فاكتور،
كانت هنالك في خدمة اللوحة الساحره. . !

ـ ٦ ـ

كان برنارُ يسكب كأساً هنا أو هناك، وكانْ
ينحني بابتسامتِهِ
لزبونٍ يغادرُ أو لزبونٍ يؤمُّ المكانْ
وجهُ برنار يمنحُ هذا المدى كلّ عمقِ الزمانْ
وجهُ برنار تاريخ كلّ الليالي،
أخاديدهُ أسطرٌ كتبتها الليالي،
وبرنار يعرفهم واحداً واحداً، والذي يهجسون
ويكادُ يفضُ النوايا
عبر مايتراءى على صفحة الأعينِ الزئبقيّةِ
في هذه الليلةِ الماطره
يتهجا السرائر في ماتجنُّ الخفايا
فيلمع في صفحة الأعين الحائره. . . !

ـ ٧ ـ

أنتَ بومٌ هنا، في فراديسَ مزروعةٍ
بالعصافير والدفء بومٌ تضيقُ به الدائره
كالنشازُ هنا أنتَ، كلّهمُ يمرحونْ
كالنّشاز هنا أنتَ، شيء يشدّك
نحو البلادِ البعيدة، هأنتذا تتوقى العيونْ
كالنشاز هنا أنت، هيا انتضِ الآن
خنجرك انحر به الوحشَ والوحشة الساخره
والتردّدَ! برنارُ أنفُ عجوزٌ يشمُّ،
وعينُ ممارسةٌ تتقرّى،
ولم تطلبِ الكأسَ، لكنّه ركَز الكأس في الزاوية
حيث كانت تسافرُ في فروها هذه الغاويه
ثمّ أومأ ـ تجلسُ مبتسماً وتحيّ،
وهأنتذا تتوقّعُ بعضَ الدوارْ
كان فيها ثلاثون أنثى،

وخمسون مزرعة للبهارْ. . . !

- ٨ -

ترشّف عطراً، ودفئاً، وشيئاً من الكأس،
تبسم: مااسمك؟
كلُّ الثريات تشدو: تمارا
- أنيقٌ، وينبضُ بالشعرِ، والسحرِ. .
- أنتَ؟
- غريبٌ يمرُّ هنا ليلةً ونهارْ

- ٩ -

كنت تهجس مستسلماً للجنون:
«هذه لؤلوءه
متحفٌ من حليْ» . .
كنت تغرقُ في حلم مخمليْ. . !

- ١٠ -

ماالذي يحفرُ الدمَ حين تكون بقربِ امرأه
للبنفسجِ في عينها جنةٌ، وعلى خدِّها
يضحكء الياسمين المضمخُ بالكرزِ الجبليْ؟
ماالذي يحفر القنواتِ الخفيّة في الذاتِ
يعبرها رائحا غادياً مثل تيّار نارْ؟
أيّها الجلّنارُ الجنيفي ياجلنّار
في حماكَ أنا والمطر
واغتراب الديار
ودمي الباردُ المتشردُ خلفَ دثارْ
خلفَ شيء من الدفء
في جسدٍ، كانبلاج النهار،
في دجى الليلة الماطره. . !

- ١١ -

- أنتِ من ها هنا، من بلادِ الضبابْ؟
- من هنا. .
- من هنا حيثُ تعشقُ شمس النهار الحجاب؟
ثم تفجأ عشاقها عند منتصف الليل،
رافلةً بسنا المململ الموصلي؟. . . !

- ١٢ -

أيها السندبادُ العراقي هذا أوانُ الرحيل

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

أيّها المتعشقُ مجدَ الخَطر
اركبِ الموجَ نحو بلادِ الهوى المستحيل
أيها المنتضي قلبه آيةً،
حبّه رايةً
والمصلّي بمحراب مجد النخيل
مالنا نحنُ والزور يصبغُ وجه الحَضَرْ؟
مالنا نحن والزيفُ والأقنعه؟
إن ليلاكَ في الشط تسألُ
كل المراكبِ والأشرعه
أيها البدويُّ الذي يتبعد للحبِّ،
يسقيه، مستعذباً، أدمعه،
قلْ وداعاً فهذا أوان الرحيل. . . !

ـ ١٣ ـ

في غدٍ أيها الصوت، دعني قليلا،
فكأسي هنا مترعه
في غدٍ نرفع الأشرعه
أيها الصوت دعني قليلاً مع الزوبعه!

ـ ١٤ ـ

كنتَ جدَّ خبيثٍ،
تركّز عينيك فى فلكي مرمر،
كنتَ تخترقُ الفرو للثوبِ أو ماوراء النسيج
كنت تخنق صوت النشيج
في دماك، وتهجسُ: ماذا يكون؟
ـ هاتِ كأساً لمجدِ الأميرةِ برنارُ،
كأساً لهيلين ـ هذي تثير حروباً ـ
بربك برنار ـ للألقِ العسليْ
ليس غير كؤوسك يروي
صدى الكرز الجبلي!

ـ ١٥ ـ

وتركّز كنتَ الحوارْ،
وتجمعّه في خطوطٍ تدور، وتلتفُّ
ثم تضيق، تضيق، تؤطّرها
رغبةٌ ثائره
بقليل من الدفء في
جسدٍ مثل خمر الجرار
ثم تهمس: في صحةِ الليل
هيّا تمار.

ـ ١٦ ـ

ثمَّ ها أنتذا. .
قلتَ تكتبَ أغنيةً عن تمارا
تمجّد فيها جمالَ تمارا
عطاءَ تمارا،
ودفء الثواني الجميلة، أغنيةً عن تمارا التي
تملأ الحضن بالموج،
والكفَّ بالزغب،
والليل بالخمر، تملأه بالكلام الانيق،
تمارا التي. . .

ـ ١٧ ـ

وحدك الآن في هذه اللحظة الواقفه
أنت وحدكَ، بعضُ التمزّقِ والغثيانِ،
وبعضُ الندامةِ ـ هذي تمارا. .
وقد تركت في السرير جليدا وفوضى،
وفي القلبِ شرخاً،
وقد خلّفتَ قرفاً واحتقارا،
وها أنتها قبلةٌ تتصنّعُ ـ هذي تمارا التي
تفتح البابَ، تخطو وتذهب مشدودة
لحقيبتها، للمساحيق،
للعملة الورقية ـ هذي تمارا التي
قد تصادف في مصعد الفندق الآن
مستوحشاً، قد تصادفه الآن في البار،
في الدّرب،
هذي تمارا. . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إشارات

خالد علي مصطفى

١-

تجيءُ في النهارِ مرةً،
ومرةً تجيءُ في الظلامْ
من مقلةٍ، وجملةٍ، وأصبعٍ تجيءُ؛
من شفةٍ، وكلمةٍ، وومأةٍ تجيءُ؛
من خصلةٍ، وركبةٍ، وخاصرهْ؛
من وقفةٍ، وجلسةٍ، وذاكرهْ
تجيءْ...
مِن انحناءةٍ على الكتابِ،
من صريرِ ريشةٍ على الورقْ
من ضوءِ بسمةٍ، وأجراسٍ من الأرَقْ
تجيءْ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منْ ذكرياتِ الخوفِ،

مِنْ مخاطباتِ الروحِ،

منْ شواهدِ الأحلامْ

تجيءُ في النهارِ مرّةً،

ومرّةً تجيءُ في الظلامْ!

في القلبِ كوخٌ فارغٌ،

في الروحِ إسراءٌ بلا معراجْ،

في الوجهِ واحةٌ بلا نخلٍ،

وفي العيونِ لعبةٌ

مطمورةٌ في الثلجِ: لا وضحٌ ولا عجاجْ.

منْ أينَ تأتي هذه الإشاراتْ؟

ماذا تقولُ هذه الإشاراتْ؟

وأينَ نلقى هذه الإشاراتْ

سراطها الموصول بين النار والجنات؟ والنباتْ؟

تدورُ حولَ الكوخِ لحظةً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ترى الشبابيكَ ،
ترى البابَ ،
ترى المصباحْ
محجوبةً عن دفترِ النورِ والرياحْ ؛
ونجمةً تقولْ :
ـ « فلتمتلئْ ، يا أيها الكوخُ ، بأفراسِ الندى ،
بلفحةٍ تشبُّ من عشقٍ ،
إلى رفٍّ ،
إلى جناحْ ؛
بجمرةٍ تصعدُ بالروحِ ، وتشربُ بينه الخمرِ والأقداحْ ـ
وحولها يطوفُ خلقُ اللهِ يقرأون ما تحفظهُ الألواح . »

ترتجُّ في الشفاهِ أقلامٌ ،
وفي الأهدابِ أقدامٌ ،
وفي المسامعْ
ترتجُّ أوتارٌ وأجنحةٌ ،
وترتدي الأحلامُ مروحةْ !

أقولُ هذا جسدي ، أيتها الإشاراتْ ،
أخليتُ منهُ قلبَهُ القديمْ
أوقفتُهُ ، مشتعلاً وعارياً ، في وكرِ هدأةٍ ،

لعلّه يسمعُ في الظلامِ ما تقولُهُ
النجومْ.

لم يحتملْ...
ترنّحتْ رجلاهْ،
وادحرجتْ أوصالُه على الترابِ
وانكسرْ،
ولم يخلّفْ في السقوطِ أيّما أثرْ
غيرَ صدىً وآهْ!

أقولُ هذا جسدي أيّتُها الإشاراتْ
صوغي له قلباً جديداً،
واملئيهِ بالحقولِ والتنهداتْ؛
دوري حواليهِ، احرسيهِ، وارصدي
- في ظلمةِ الزمانِ - أيَّ سارقٍ
يصدّ عن أسفارِهِ الطرقْ؛
كوني له ماءً وزاداً،
ساعةً وصومعةْ.

وحينما يرخي زمامَ الصمتِ فيهِ
أدمُعَهْ،
ترجّلي إليهِ نسمةً وزوبعةْ،
وأوثقي عينيهِ بالأفقْ!

القلبُ هذا طفلكِ الصغيرْ
يدعوكِ أن تُلامسيهِ،
أن تعلميهِ كيفَ ينطقُ الكلامْ؟
يدعوكِ أن تراقبيهِ إن سرى،
أن تنزعي من قدميهِ الشوكَ إن جدَّ به المسيرْ؟
يدعوكِ أن تكفكفي دموعه إذا بكى،
تقبّليهِ إن شكا،
وترقصي من حولهِ
إن دندنتْ في شفتيهِ رعشةُ الفرحْ؟
يدعوكِ أن تناوليهِ، حين يسترقّهُ الظما، قدحْ،
وتنثري من المياهِ حفنةً على جبينهِ الصغيرْ؟
يدعوكِ أن تفاجئيهِ كيف يدخلُ الرهانَ خاسراً زمانَهُ
ورابحاً زمانَكِ الكبيرْ!

تجيءُ منكِ هذه الإشاراتْ
وأنتِ تحتَ سقفِ كهفٍ واقفهْ:
الشمسُ في الجبينِ تنتصبْ،
الثوبُ من قصبْ
يحبسُ في أكمامهِ عواصفَهْ،
والطوقُ حول الخصرِ من ذهبْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنتِ واقفة:
تمتلئُ الجرارُ بالزيوتِ،
والسلالُ بالأعنابْ

يطلُّ صوتٌ ثم يختفي
من فَلَكِ الأزرارِ في الثيابْ
والليلُ خلفَ البابْ
تفرُّ من ردائهِ النجومْ
وتحتفي بوجهكِ الكريمْ

تجيءُ منكِ هذه الإشاراتْ
وأنتِ تحملينَ في يدٍ كتابَ
السحرِ والإشارة،

وتحملين في اليدِ الأخرى عصاً
في جوفها أفعى،
وفوقَ رأسها محارة!

وحين تقرأينَ في الكتابْ،
وتومئين نحو البابِ بالعصا
تهبُّ منكِ هذه الإشاراتْ

تحيي مواتَ الروحِ والجسدْ،
وتصرخُ الشفاهُ للشفاهِ:
- «يا مددْ!»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

معلناً عن حصادِ النهار.

٢ -

في الصباحْ،
في الهدوءِ الذي
يربطُ الساعةَ المدلوقةَ بالوردةِ
النائمه
وظلالَ الأخاديدِ بالانتظارْ،
يبدأُ الدمُ نزهتَهُ
قارئاً في قميصِ النهارْ
ما تجيءُ بهِ الليلةُ القادمه.

يسمعُ الدمُ قعقعةَ العظمِ في
الانفجارْ،
ويرى قطرةً من ندى
تستجيرُ بظلِّ قذيفةْ –
الرياحُ سقيفهْ،
المدى من غبارْ
والصدى يتناثرُ مثلَ الحصى

في الصباحْ،
أنتَ من يتنزّهُ دون حديقةْ،
ويعلّقهُ في الخاصرهْ
مُديةً وطريقهْ
لم تؤرّخهما ذاكرهْ!

قفْ هنا،
قفْ هناكْ...
والتفتْ يسرةً، يمنةً:
الصباحُ شِراكْ،
والمدى... مصيدهْ!

في الصباحْ،
تصعدُ التلَّ من قبلِ أن تقفْ،
تهبطُ التلَّ من بعدِ أن تقفْ:
كيفَ لا ترتجفْ،
حين تسمعُ كلَّ الجهاتِ تناديكَ:
– «قفْ!»

تتلمّسُ وجهكَ، عينيكَ:
«من أين جاءكَ هذا النداء؟»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تَتلفَّتُ حولكَ مستفهماً:
«كيف جاءكَ هذا النداء؟»

تنحني ركبتاكْ،
تتلفَّعُ وجهكَ،
قبلَ الدموعِ وبعدَ الدموعِ،
يداكْ!

لم تعدْ تسمعُ الآنَ نأمةْ،
أو ترى الآنَ نجمةْ،
غيرَ صوتٍ يناديكَ:
ـ «قفْ.
لا تُحرِّكْ لسانكْ،
لا تمدَّ بنانكْ،
بين عينيكَ ثبِّتْ حنانكْ،
واستمعْ ما أقولْ...»

كيفَ أسريتَ،
ثمَّ أسفرتَ،
بين الندى والترابْ

في الحدودِ الذي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يربطُ الساعةَ المدلّهةَ بالوردةِ
النائمه
تحملينَ العصا والكتابْ
وتسللتِ بين الضلوعِ إلى
غرفةِ البدءِ والخاتمه ؟!

- « أستمعْ ما أقولْ :
الرياحُ خيولْ ،
ونخيلُ المدى منحنٍ في الجباهْ ،
والصدى
ذائبٌ في الندى ،
عالقٌ بالشفاه ! »

أنتَ من تنتظرُ :
لا ترتجفْ !

تسمعُ الآنَ طقطقةً ورنينا
تلمسُ الآنَ وجهاً ، يداً
وجبينا
فاقتربْ ، واغتسلْ باللظى ،
واحترقْ بالندى

إقتربْ ، واعترفْ ،
أنّ في قلبكَ الدمَّ من قبلها ؟
أنتَ من تنتظرُ :
مُدَّ يديكَ ، ولا ترتجفْ ،

واستلمْ من إشاراتِها ،
ذكرياتِ الكهوفِ ،
ورقَّ الحروفِ ،
وعطرَ الغُرفْ !

أنتَ من تنتظرُ ،
هيا اعترفْ
طُرِ الشوقِ من فمكِ ،
واستمعْ ما تقولْ :
- « قد أتاكَ الزمانْ
من يديَّ
فاقتبسْ منه عُشبَه ،
واقتبسْ نصلَ حربه ،
وادّخرْ للغدِ
جمرةً أو حصانْ !

هدأتْ ضجةُ المنضدة ؟

ورفوف الكتبْ
قد علاها الغبارْ —
النهارْ
غابةٌ من خشبْ ،
وقفت فوق كلّ فمٍ مصيدةْ !

فأعطني بعضَ حزنكْ ،
وخذْ بعضَ حزني
وليكنْ منكَ ، منّي وثاقْ
يفتدينا ،
ويوسوس فينا
كلّ نخل العراقْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيف سوّلتَ للنفس أن ترتعدْ ؟
الفضاءُ ممدّدْ
والرياح خيول —
كلّ ثمّ قرعُ الطبولْ
ناشبٌ في الجسد ؟
فاحتفظ بدمي
في دمكْ ،
ثمّ ، إذ يصبح الليلُ في أعظمكْ

تفتحُ الوردةُ النائمه
فرحاً في فمِكِ،
وتقبّلكَ من الليلةِ القادمه...»

أسمعُ الآنَ صوتَكِ...
ظلّي معي،
ألمحُ الآنَ وجهَكِ...
ظلّي معي!

في يديكِ وثاقي،
وفي مقلتيكِ بُراقي
وجبينُكِ بابُ السماء!

الحديقةْ
سقطتْ من قرى الأنبياءْ
ومشتْ تحتَ ثوبكِ عاريةً
كالفضاء،
حرةً من سياجِ الخليقةْ!

في الصباحِ...

أنتَ من تينزهْ :
أوصلُ بثوبكَ أثوابها،
وأتخذُ لكَ منها جناحْ
ودرقةْ،
ثمّ علّقهُ على الخاصرهْ
مديةً وبندقةْ
كي تؤرّخَ وقعَ الإشاراتِ...
في الذاكرهْ!

قاطع ديزفول
١٩٨٢/١٥/٥-١

اللاعبون

خيري منصور

يَمُرّونَ، تَقْتادُهُم عَرَباتُ الصِّغارِ
وَخَلْفَهُمُ النِّسوةُ الضَّجِراتُ،
يُمسِّدْنَ غُرَّتِهِنَّ،
وَقَدْ يَنْحنينَ لِشَدِّ الجَوارِبِ
. . . أَوْ لالْتقاطِ النُّقودِ الصَّغيرةِ
. . قَدْ يَنْحنينَ بلا سَبَبِ
. . . .
. . . .
كُنَّ قَبْلَ مُغادرةِ البيت يطبخن أَوْقاتهنَّ
وَيُفرغْنَ شَيْئاً
لَيْملأْنَ شَيْئاً
ـ أتكفي النُّقودُ لأجرةِ سَيّارةٍ
ـ سَنُحاول أَنْ نَركَبَ الباص،
«ينتابُهُ الخَوفُ مِنْ صُفْرةٍ تَتحلَّق في القَلْبِ
والعُمْرُ أفرغ مِنْ عُرْوَةٍ
أَسْقَطَتْ (زرَّها) خِلسةً
والذي مرَّ. . . مرَّ بلا خطواتٍ
وليس له الآن غيرُ الصَّدىٰ
وَطَنينُ يُجاذِبُ صِدْغيهِ:

«تدنو الصَّغيرةُ مِنْ ساقِهِ، تَتَشَبَّثُ، كانَتْ يداها مُبَلَّلتينْ، يُعالِجُ كلَّ صَباحٍ رسوماً من الشاي فوق ملابِسه، وهو أكْسَلُ من أنْ يُحاذِرَ، تطْفو على وَجْهِهِ غيمةٌ، إنّهُ ربُّ عائلةٍ هاهي امرأةٌ خَلْفَهُ. . .

ـ أنركبُ طائِرَة الرُّعْبِ
ـ إني أخافُ،
ـ إذنْ نركبُ الأخْطبوطَ . .
وطفلُ يقودُ خُطاهُ إلى لُعْبةٍ غامِضة
«وَشَعْرُ النساء طليقٌ، تُعابثُهُ الرّيحُ في المَرْكباتِ، وَتَصْغُرُ أَعْمارُهنَّ كثيراً، وَهُنَّ بأجنحةِ الخوفِ والفرح الأنثويّ. . .
ـ تعالي
ـ أخافُ. . . .
يُنَقِّلُ عينيهِ بينَ الصِّغارِ وبين الكبارِ
وَبَيْنَ النِّساء وبين الرِّجالِ
وَبَيْنَ الذي كانَ يوماً
وَبَيْنَ الذي سيكونُ. . . .

«الفساتين تخفِقُ، تعلو وتهبطُ شيئاً فشيئاً، ويمتدُّ قوسُ قُزَحْ. .
من سراويل زرقاء. . .
بيضاءَ. .
حمراءَ. .

تَصْغُرُ أعمارهنَّ كثيراً
ويضحكين مِنْ خَوْفهنَّ،
يُرَفْرِفْنَ بَيْنَ النُّجومِ بأجنحةٍ من فَرَحْ

يَعودونَ. . . لم يلعبوا في الملاعب تقتادُهُم عربَاتُ الصِّغارِ إلى البيْتِ كي يَلْعبوا. . . . .»

الطـــراد

امال الزهاوي

ويركضون
في عرباتٍ من حديدٍ مقفله
يطاردون اليوم من صباحه
حتى انتصاف الليل
عبر ركضةٍ مشتعله

دارت مفاتيح الصغار دورةً
ودورتين او ثلاث عشرةٍ
الخ . . . الخ
في لعب مجلجله
والنابض المملوء لايفك اسرهُ
الا انطفاء انمله
لأي درب سائرون
ألا تسائلون مرة نفوسكم
وتنصتون
لهدأة الجوى
ونأمة الكرى
لصوت موسيقى سرى
عبر السكون
وتطرقون باحة الاحلام في السهر
وتقطفون زهرها المختوم بالشذى
وتولجون غابة النجوم
تشحذون من شعاعها
نوارس السفَرْ
لكنكم

تعانقون الخوف والضجر
وتركضون . . تركضون . . تركضون
يازمان الدويّ المُفرقَع بالصمت
مهلاً
هو اليوم جريٌ مع العمر لاينتهي
كما يُسحب الثور حول النواعير
احزمة الجلد صارت غماما بعينيه
ليس يحسّ بنبض المياه
ولا وشوشات النسيم
تداعب افئدة الشجر المرتقى
او شذى الزهر في الملتقى
غاب عصر الكلام
واجنحة الشعر قد خفتت
من يمدّ الى الريح قوساً
ويبحث عن موجة الضوء
عبر التماع المدى
فتعالوا معي لنباري الغيوم شجوننا
ونرقص تحت خيوط المطر
من يكون بصف بصيص من الشعر
يأتي الينا
نزيّنه شارةً من نقاء
مالها لمعة المال
لكنها ومضة للبهاءْ

فتعالوا انظروا

ها هو الليل مد جوانحه

لامظلته فضّضتها النجوم

ولا انبأتنا بأخبار قيس وليلى

ولا بالثريا

مليّا . . مليا

غاب فيض الاداء الشجي

فأين الرفيف المغنّى

«ام كلثوم» كانت تؤاخي صداح الخيال

ومواويل «عبد الوهاب» أيا عين ياليل

بالتبر ما بعتكم

وانبثاق الهوى مستهاماً «بعبد الحليم»

كنبض المحال

في الظلال

آه اين انطفا وترٌ دافىءٌ

مضى . . وانتهى زمن الضحكات المديده

. . .

ليلة للتأمل ذابت

وصب بنا كل يوم قيوده

واتى مثل سهم الرصاص

زمن العدو اثر الرغيف

وكنز السبائك في قفلها

ها هو الركض من شيمة العصر

من ليس يركض حتى انقطاع النَفسْ

ليس منا

بريئون منه

اذا هو غنى

. . .

وتركضون . . تركضون . . تركضون

مثل جياد عُصّبت عيونها

في ساحةِ السباق

لكنها مشدودة الوثاق

لابد ان تدور

او تطير في الفضاء

لايمكن الوقوف لحظة . . ولحظتين

ساحة السباق في قمتها

ومن هوى . . هوى

فمن يدير رأسه بلفتة السؤال؟

فالكل يركضون . . يركضون . . يركضون

★ ★ ★

آه من الوهْجِ المدُلّى في المرايا

قد جاءنا زمن التشبث في الزوايا

كم قبلة بالنار تخطر

بالمنايا

من أي سهم سوف تأتينا

الرزايا

فرَّ اخضرار الشجر البردان

والعطشان

فر النسغ من اعماقه من رغبة مضمومةٍ

تفر الاف النفوس من جلودها

في لمحة البصر

مطارد ياايها الانسان

منذ ساعة انبثاق نور الشمس

حتى حومة الكرى

محاصر بألف فوضى توقد الضجر

من يسحب الغمد المُعرّى في الزمان

لغاية الحلم وفيها النجم والشجر

وانت من يشده الثرى

وعينه شاخصةٌ تصوب النظر

تتابع التقاط امواج الاثير

عن خبر خطير

تغالب الاحزان فيه والسهر

تود ان تكون آلةً

ليفلت الضمير

فلست قادراً . . ولست بالقدير

وتخزن الانباء في جنبات قلبٍ ساهمٍ

تكون كنا سابحا

ساقا تلف بغمرة المتزاحمين

آهٍ من العَدْوِ الممدّدِ

تركضون . . تركضون . . تركضون

قد غاب في اعماقكم نصل الجنون

طائر الفينيق

سلام كاظم

للقنصِ مختنقاً أغبش راكباً فرسي،
ومصطحباً عويلي
قوسي على كتفي وأحلُمُ باقتناصِ رُفاتِ سنبلةٍ،
ومرثيات جيلي
من أوّلِ التكوين حتى آخر التكوينِ
فرسي طفولةُ طيني.
أكلتْ رمادَ جبيني
وتلقفَ الأُمَراءُ قوسي في الطريقِ،
وعدتُ دوني
من سَرةِ المرعى طُردتُ،
لسَرةٍ أخرى
فرأيتُ تحت البرقِ إذْ أسْرى
زرعاً مريضاً،
غيمةً حمراء،
زمّارين من فوضى الطبيعةِ يهربون،
لجثةِ الشعرى
ويلي إذن
فرديّةُ الينبوع ميّتةٌ غداً
والظامئون بظلّها أسرى
لاقنص بعد اليومْ
لانومْ
والراحْ
نسري يئنُّ لقريةٍ في البحرِ،
تمحو الشكَّ،
والذهبَ الذي يستنزفُ التفاحْ
وأنا أئنُّ لصبيةٍ حمر العيونِ،
تساقطوا تعباً وما فهموا لماذا،
دبَّ وهنُ الطينِ في المصباحْ
والراحْ
النملُ يضغطُ نبرةَ الأشجارِ،
والجرذانُ تقرضُ سرّتي والنسرَ،
كان يئنُّ مثلي في الطريقِ لقريةٍ في البحرِ،
مثلي كان منحدراً الى قبر الحضارةِ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طائرُ العقلِ المباحْ
لمعاهلِ الأمراءِ،
والذهب الذي يستنزفُ التفّاحْ
لاقنصَ بعدَ اليومْ
لانومْ
ملكي نديمي
سكران يغرقُ في سديمي
بالخمرِ حرّرَ من يدي طاووسَهُ
ومَحتْ صواريه تخومي
ولاجله أرهقتُ محراثي وثيراني،
وأعلنتُ البذارَ،
فكيف إنْ نضجتْ غيومي
اتراه يطلعُ من ظلامِ الطينِ،
من غدي القديم؟
كوزي تيبسْ
والصيفُ ذوّبَ قفلَ بابي
ورنين خلخالٍ تلطّخ بالرمادِ،
يكادُ في التكرارِ ينعسْ
وأكادُ أنعسُ في عويلي
ومن الاباريق الملائكة العراة تصاعدوا،
بالكركراتِ وما تبقّى في مرايا الدارِ،
من طَلَلِ الفصولِ
وهبطتُ مختنقاً بمرثيات جيلي
فرأيت انّ العصَر ثورُ دائر حولي،
أنا صدأُ الأسرةِ والخيولِ
ياآخر النزلاءِ في ضيقي،
وياصيفي،
ويالَبني، قتيلي ايّها القاسي
حنّتْ اليكَ قلوبُ أفراسي
حنّت اليكَ الدارُ،
والانثى الكسيرة بالفراشات الطليقةِ،
زيّنتْ تمثالكَ الطينيَّ،
بالآسِ

ان كنت قدْ بدّدتني في الناس ياناسي
فبحقّ مَنْ بدّدتَ اطلعْ من رميمكَ،
واحتضنْ ثديين من صيفٍ ومن لبنٍ وبطٍّ،
ينزحان اليك من حُلُمي،
وينتحبان في طاسي
موتي تشكل خلف ظهري،
لن أرى الحوذيَّ،
مالم تنتهِ الطرقات بالمرآةْ
نزحتْ من الافق المراعي،
قبل ان يصل الرعاةْ
والميتــون الميتــون ولستُ اعني غير اشخــاصي الــذين تخللوني، يعبرون الجسر:
ـ لاجدوى.. توسّلنا الى بوّابِ مقبرةِ المدينة،
قرّبَ الفانوسَ منّا:
ـ انكم غرباء،
لا مأوى لكم عندي،
وأغلق بابَهُ الخشبيَّ،
حاورنا ظلالَ الناسِ باباً بعد باب:
ـ انكم غرباءُ،
لا مأوى لكم عندي،

افترضنا حيّزاً في الحلمِ:
ـ لا مأوى لكم عندي،
امتلأنا بالرمادِ،
وليس ثمّةَ في انتهاءِ الجسر،
مقبرة لها بابٌ وبوّابٌ جديدانِ،
امتلأنا بالرمادِ،
وفي انتهاءِ الجسرِ،
احضنهُمْ وأبكي

ولأنّ خاتمتــي تجيء مع ارتخــاء الــشــمسِ خلف تمزّقِ القاراتِ، اعوي في رمادِ الناسِ، في الطرقاتِ، في عمق المــرايــا، في انفلاتِ الغصنِ من كفّيْ غريقٍ، في بكــاءِ

الغصنِ، في عينينِ حمراوينِ، اعوي في نهاياتِ السنابلِ، في آنشغالات المطاحنِ، في تلاشي عنفوان الطينِ، في مجد البقالةِ والعطارةِ، في آنخذالِ القاربِ الكحليّ، في بطلانِ افقي والتئام البحر، أعوي، ريثما يسودُ قلبي بين

اسناني، وأسقط ميّتا في نبرةِ الأشجارْ
كاللّصِّ أدفعُ بالنهارْ
كاللصِّ أسحبُ خلفيَ العربات،
والأمراء محشورين فيها بين مزرعتين فاسدتينِ،
يقترحون مزرعةً سيفسدها الصغارْ
كان الطريقُ لقريةٍ في البحرِ،
والأمراء خلفي والدوارْ
ولطائر الفينيقِ يبتسمُ الرمادُ،
وبعد لم أصلِ آلقواربَ بالنهارْ
حتى إذا ما عمني ضوءٌ كريهٌ.
مثلما الأعمىٰ توكّأت القرنفلَ وأنكسرتُ
سمعتُ أجراساً من الأمواج تهتف بي،
تقدّمْ نحو ذاتِك ايها الأعمىٰ،
تقدّم في المحارْ

انثاي ياأنثاي شدّي طائر الفينيق شدّيني الىٰ زنديك، ذوبي، حرّضي الأجراسَ، ثرثرةَ الطبيعةِ، وليكن موتي جميلاً، قارباً يسعُ اعترافي، كي أطيق الأفقَ، ان البحرَ يسقط من يدي، وقواربي الخضراء وهمٌ، والحقيقة بذرة زرقاء قشرها، صبيّ احمر العينينِ، شدّي طائر الفينيق ياأنثاي، شدّيني الىٰ عصري
فبحقِّ هذا البحر لا أدري
إن كنتُ قدْ نوّمتُ في جوريّةٍ نسري
أو ماتَ في أسري
هدأ الرنينُ وضاعتِ آلأجراسُ، والامواج كانت، في

الطريق لقرية في البحرِ تقتنصُ الفراشاتِ الآلهياتِ، من بدني، وكانت قارة الامواتِ تفتح بابها في الماءِ، في قمرِ الشلاثاء الغريقِ، وكان وقعُ الطبلِ، في قلب الفوانيس الرماديّاتِ يومىء أنْ تعالَ، الميّتات علىٰ الاسّرةِ ينتظرْنَ النجمةَ العذراءَ، خشخشةَ البراعمِ في المحارِ، وكنت أمضي في، آلطريق لقريتي،

لأريج تكويني
ليصير طيني
غبشاً وديعاً،
نبرة نوّامةً في البحرِ يوقظها هتافُ الموج،
من حينٍ لحينٍ
وهناك شمسُ الله ما بزغت ولا نامت،
سوىٰ خلف الجبين

غامَ الزمانُ، وقاربي الملكيُّ يغرقُ في النبيذِ مخلفات حضارة الاشجارِ، في المنفىٰ، وداعاً ياملاعقي النحاسّيات، ياقصَّ الأظافر، ياآرتداء الجلدِ، ياظلي الممزق في الطريقِ الىٰ الوظيفة، يااجتماع حدائقِ الأطفالِ ضدّ حدائقِ الأطفالِ، ياضدّي، وداعاً، طائري آلذهبيُّ حنَّ الىٰ النقيضِ، وصفرةُ الأوراق لن تجدَ الطريق الىٰ ظلام حدائقي

أنثايَ ياأنثايَ،
شدّي طائر الفينيق،
شدّيني الىٰ زنديكِ،
كي أقوىٰ علىٰ عصري
فبحقِّ هذا البحرِ لا أدري
إنْ كنتُ قدْ نوّمتُ في جوريّةٍ نسري
أو ماتَ في أسري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بقايا نهار

صاحب خليل ابراهيم

طعم تلك الشفاه
والعطور التي رشّت الجرح في
لحظة
هاربة
أيقظت
عبر كل البراعم والأزمنة الدائمة
صبوة
غائمة
تعبر النهر للكرخ،
باب المعظم،
حيث يطول الطريق

ينقل الخطوة العاثرة
دقّت الساعة الثانية
بعد دقّتها العاشرة
حيث قبلتها
خلّفت في الشفاه حريق
والهواجس تفتح كل النوافذ
لافتراع الظنون
مطر
ناعم
يعزف اللحن فوق بلاط الرصيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشُّجيراتُ تغسلُ أوراقها
والعماراتُ تهزجُ للسُّحبِ الماطرة
وتلوحُ بكلِّ الدروبْ
رافعاتُ البناءْ

ودَّ لو يمسحُ الحزنَ عن وردةٍ
قدْ علاها الغبارْ
كي تُغنّي لنخلِ العراقْ
مُسرعاً
مرَّ واجتازَ كلَّ نقاطِ العبورْ

جفَلَ البردُ وجنتَهُ الشاحبةْ
فاختبى تحتَ سقفِ انتظارْ
ما رأى غيرَ مصطبةٍ
وبقايا نهارْ

وحدَهُ الآنَ والمصطبهْ
بانتظارِ الصَّباحْ
تقرأ الآن
البارحةْ

في باريس بدأ الحب

غ. غ. ماركيز — ترجمة: عدنان الطعمة

جئت باريس لأوّل مرة في ليلة متجمدة من ديسمبر - كانون الأول - عام ١٩٥٥، وصلتها في قطار روما. كانت المحطة قد زينت بأنوار عيد الميلاد، والذي كان قد جذب انتباهي لأوّل وهلة مجموعات من العشاق parejas أزواج قد آنتشروا في كلّ مكان يَقبّل أحدهم الآخر، تجدهم منتشرين في القطار، في المترو، في المقاهي، في المصاعد الكهربائية.

كان أول جيل ما بعد الحرب وقد ألقى بنفسه وبكلّ طاقته في أحضان الحبّ، الحبّ الذي كان حتى تلك اللحظة المتعة الوحيدة الزهيدة الثمن. بعد النكبة كان هؤلاء العشاق يملأون الطرق دون أن يشغل بالهم أحد، ودون

آن يشعروا بأنهم يعيقون المارة حيث لايأبهون بهم، يبتعدون عنهم دون النظر إليهم، ولا حتى يعيروهم أيّ أهتمام، بالضبط كما يحدث للكلاب السائبة في قرانا وبالتالي تجدهم يشكلون منظراً مقزّزاً يتركون بعدها صغارهم وسط الساحات.

لم تكن تلك القبل الرخيصة بمنظرها المزري معتادة حتى في روما المدينة التي نزلتها كأول مدينة اوربية، ولا أيضاً في بوغوتا الخجلة، كانت القبل في هذه المدينة الخِفْرة في تلك القشرة تبدو مسألة صعبة حتى في غرفة النّوم.

كانت فترات حالكة من الحرب الجزائرية، الموسيقى العاطفية النافذة التي تبعثها الأكورديونات العالقة في الزوايا، هنالك رائحة الكستناء المشوية المنبعثة من المواقد المنصوبة في الشوارع، كان القمع هو الشبح الذي لايشبع أبداً، وفجأة كان البوليس قد حاصر الطريق المؤدي لأحد البارات واحدى المقاهي العربية في بوليفا سان ميشيل، يضربُ كلّ من لايحمل وجهاً مسيحيّا، بالطبع وبدون تدبّر، كنتُ أنا واحداً منهم، لم تنفع الايضاحات ليس فقط الوجه، اللكنة التي بها نتكلم الفرنسية كانت واحدة من الأسباب التي تؤدي للهلاك.

أدخلوني لأوَّل مرة في قفص الجزائريين في قسم البوليس - سان جرمان دي بري، شعرتُ بأني وضيع، كان السجن حينئذ وصمة عار لأنّ تصوّر الأمركتين «أمريكو لاتين» هو كذلك - إذ انّنا منذ الصغر لم نكن نميّز بوضوح بين الأسباب السياسية والجرائم العادية، وكبارنا من المحافظين تعهدوا بابقائنا على الغموض. كان وضعي ما يزال اكثر خطورة لأنّه إذا كان البوليس قد قبض عليّ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أعتقاداً منه بأني جزائري، فإنَّ هؤلاء آرتابوا مني داخل القفص حينما تنبهّوا لي شخصياً على الرغم من شكلي الذي يشبه بائع الأقمشة المتجوّل، لم أفهم حتى الحاء... من لغتهم العربية، مع ذلك انا وهم اصبحنا زواراً مألوفين في الاقسام الليلية، وانتهى بنا المطاف بأن فَهم بعضنا الآخر في احدى اللّيالي قال لي أحدهم حتى تصبح سجيناً بريئاً فمن الافضل لك أن تكون مذنباً وجعلني أعمل لجبهة التحرير الشعبية الجزائرية، كان ذلك الشاب هو الطبيب أحمد طبّال، كان في تلك الفترة واحداً من أصدقائي الكبار في باريس، لكنّه توفيّ بعد استقلال وطنه بميتةٍ تختلف كلّياً عن التي يموتها كبار الرجال في الحرب.

خمسة وعشرون عاماً مضت حينما دُعيت في آحتفالات الجزائر بذكرى عيد استقلالها قد أعلنت لأحد الصحفيين شيئاً بدا من الصعب تصديقهُ: إنَّ الثورة الجزائرية هي الوحيدة التي كنت قد سجنتُ مراراً من أجلها. ومع ذلك فإنَّ باريس في ذلك الحين لم تكن فقط لحرب الجزائر، كانت أيضاً للنفي المستمر الذي كانت تقوم به أمريكا اللاتينية لفترة طويلة. وبالفعل فإنَّ خوان دومينغو بيرون لم يكن هو نفسهُ في السنوات التالية، كان بيده السلطة في الأرجنتين، وكان الجنرال اودريا في بيرو، أمّا الجنرال روخاس بينيلّلا فقد كان في كولومبيا الجنرال بيرث خيمنث كان في فنزويللا، والجنرال انستاس سوموزا في نيكاراغوا الجنرال روفائيل ليونيداس تروخيلليو في سانتا دومينغو، والجنرال فولفنتا باتيستا كان في كوبا، كان عدد الهاربين منّا هائلاً، كان الشاعر نيكولاس غيلين يطلّ كلّ فجر من شرفته في فندق جران سان ميشيل في شارع كوخاس يصرخ بالأسبانية: أخبار أمريكا اللاتينية والتي كان قد آنتهى من قراءتها في الصحف، في أحد الأيام صاح بأعلى صوته - لقد سقط الرّجل والذي سقط كان واحداً فقط، لكنّا جميعاً بالطبع استيقظنا آملين فكرة واحدة هي: إنّ الذي سقط كان من بلادنا.

عندما وصلت باريس لم أكن اكثر من كار ببي خام، الشيء الذي أشكر هذه المدينة والتي عندي فيها خصومات قديمة وكثيرة، وحبّاً اكثر قدماً وزيادة، إنّها منحتني إمكانية جديدة واصراراً وعزيمة وقدرة من امريكا اللاتينية.

نظرة للمجموعة التي لم يكن فيها أي منهم مِنْ بلدنا صارت واضحة جداً الآن وهي حول طاولة المقهى والشخص ينتهي بأنّه على الرغم من كوننا مِنْ بلدان مختلفة إلاّ إنّنا كنّا بحارين في سفينة واحدة كان مِن الممكن السّفر عبر القارة. والألتقاء بكتّابها وفنّانيها وساستها الذين هم إمّا في محنة أو في بداية الطريق.

قمت بالطواف في المقاهي الصغيرة المزدحمة في سان جرمان دي بري فقط، بعضهم لم يحضر كما حدث لي مرة مع خوليو كورتزار الذي أعجبت به منذ ذلك الحين لقصصه الرائعة والتي تدور معظمها حول البستياريو، والذي آنتظرته خلال سنة واحدة في «الأولد نافي» حيث قال لي أحدهم بأنّه آعتاد الذهاب هناك. في النهاية آلتقيت به بعد خمسة عشر عاماً وفي باريس أيضاً، كان ما يزال كما تصورته منذ سنوات طويلة. الرجل كان اكثر الناس طولاً في العالم والذي أبى أن يشيخ أبداً. كان نسخة طبق الأصل للأمرتيني - امريكي لاتيني - الذي لاينسى، في احدى حكاياته حول العالم الآخر أعجبه الذهاب عند الشروق الضبابي لرؤية الأعدامات على المقصلة، كانت أغاني براسينس تستنشق مع النسيم.

وتاجا كينتانا الجميلة كانت واحدة من الفتيات البشكنسيات المناضلات، كان الأمرتيوّن من جميع الجهات توّاقون لسماعها، كنّا قد تحوّلنا الى وحدة منفيّة، كانت هي قد حققت معجزة كبيرة حينما عملت «بائيليا*» لذيذة على مصباح كحولي.

وبول كولود أحد الفرنسيين المرتدين كنت قد آلتقيت به وكان رجلاً لتلك الحياة البائسة المزخرفة، لم يكن لديّ وعي كامل عن حالتي حتى إحدى اللّيالي التي وجدت فيها نفسي ماراً بحديقة لوكسمبرغ، ولم اكن قد أكلت ولا حتى كستناءة واحدة طوال النهار، لم أجدَ مكانا

للنّــوم، طفت ساعــاتٍ طوال في الشــوارع بأمـل أن تمرّ الـدوريّـة التي تأخـذ العرب لكي تأخذني أنا أيضاً لأخلد الى النــوم في القفص الــدافئ ولكن كم بحثت عنهـا فلم اجـدهـا. عند الصباح بين الضباب الكثيف بدأوا بتزيين قصــور السـين، اتجهت الى السين بخطـوات واسعـة وثـابتة، ووجه عامل نزيه اتجه الى مصنعه عندما أجتزت جسـرسـان ميشيل شعرت انه لم يكن وحيداً بين الضباب لأني أحسستُ بوضوح خطوات شخص ما تقترب بالأتجاه المعــاكس، رأيتـه مزيّناً بالضباب على الـرصيف ذاتـه وبمثـل خطـواتي، رأيتـه عن قرب بسـترتـه الأسكتلندية ذات المربعات الحمراء والسوداء. وفي اللّحظة التي مرَّ بها أحـدنـا الى جنب الآخـر في وسـط الجسـر، رأيت شعره الأشعث. وشـاربـه الـتركي، وهيئتـه الـرثّة البائسة التي كانت تدلّ على جوع طويـل، وقلة نوم، وعيـونـه كانت مليئة بالدمّوع. عندها جمد قلبي لأني رأيت نفسي في ذلك الرجل.

هذا كان أول ما جاء في ذاكرتي في تلك الحقبة من الزمن، وحضـرني بكـلّ إلحـاح عنـد رجـوعي من استكهـولم الى باريس، المـدينـة لم تتغير، هي كما رأيتهـا في عام ١٩٦٨ عنـدمـا جرَّني الفضول لأرى ماذا حصل بعد انفجار مايو الهـائـل، وجـدت ان العشـاق لايقبل أحدهم الآخر أمام الجميــع، ولقـد أعـادوا تبليـط الأرصفـة في الشــوارع، ومسحوا اللافتات الجميلة التي لم يكتب مثلها مطلقاً.

«الـوهـم» «الى السلطـة» الشـاطئ تحت الرصيف «أحبّوا بعـضكم فوق البعض الآخــر» أمس بعــد أن تجولت في الأمـاكن التي كانت في احـدى المرات لي شخصيـاً فقـط أحسست فيهـا بشيء جديـد، كانت مجمـوعـة من رجال البلديـة يرتـدون ملابس خضـراء، يطوفون الشوارع في دراجـات بخـاريـة خضـراء يحملون بأيـديهم كشـافـات ميكـانيكيـة، يجمعـون الأوسمـة التي يتركهـا مليـون من الكـلاب الأسـيرة كل (٢٤) ساعة في شوارع أجمل مدينة في العالم.

هوامش

(*) يريد الكاتب بأن البائيلليا **Elpaella** وهي اكلة أندلسية شائعة مكونه من الرز والسمك واللحم وغير ذلك، تحتاج الى نار كثيفة تحيط بجوانب القدر. أمّا هذه الفتـاة البشكنسيـا وهي من إقليم البـاسـك في اسبانيا استطاعت أن تعملها على نار هادئة وخفيفة لأن الخمرة لاتحتاج الاّ الى نار خفيفة.

Madrid - Apartado 14 - 151

ملاحظة: أول قصة قصيرة يكتبها ماركيز بعد حصوله على جائزة نوبل، نشرت في صحيفة **Elpais** «البلاد» في ٢٩/ ١٢/ ٩٨٢.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طلاق الشيطان

محمد شاكر السبع

لم نكن نحن الصغار لنفهم معنى الغم الـذي عاشه العم كمال بعـد حكـايتـه عن عيد الميلاد ذاك وما أثاره من غضب الجدة الطيبة الـذي لم نفهمـه أيضـاً لكن الـذي فهمناه هو انقطاع العم كمال عن قص حكـايـاتـه الجميلة التي يتهمها والدنا باستمرار بالكذب وعدم الحـدوث ، وكـان هذا يعني على أية حال ليال طويلة لامعنى لها في ذلـك الشتـاء البعيـد . ولم تثمـر توسلاتنا بالعم كمال ، إذ يبدو ان لا تأثير لنا في العائلة أنذاك ـ وهكذا توسلنا بالجدة الطيبة التي لم توافق حتى سقطت دموعنا . وقال والدنا :

ـ أهي أكـاذيب أخـرى مثـل عيـد الميـلاد؟ . . أهي عن مدينـة أخرى؟ . . أهي عن حارة أخرى؟ . . . أحدثت في زمن بعيد عنا؟

وقال العم بهدوء غريب :

ـ لا . . انها عن حارتنا . انها حكاية تعرفون نصفها

وقال والدنا مضيفاً .

ـ وسوف تختلق النصف الآخر .

وقالت الجدة بتبرم .

ـ ألا يكفي أن تكون حكايات رديئة حتى تضاف اليها الأعتراضات

ويبدو ان العم كمال لم تثبط عزيمته السابقة فقرر أن يقص حكايته هذه الليلة على الـرغم من كل الاتهامات والاعتراضات قال بهدوء تسلح به حتى النهاية :

ـ حكـايتي هذه الليلة هي كيف ان طلاقـاً أحـزن زقاقنا وكذلك حارتنا لأنه كشف عن أخلاق النساء .

شعرنا ـ نحن الصغار ـ ان شيئاً ما قد حدث فالصمت المشحون بشيء أقـرب الى الغضب سقـط على تلك الليلة . كانت الجـدة ترتجف ، وتحطمت ثلاثـة أو اربعة من استكانات الشاي التي كانت تغسلهـا والـدتنـا أمـا العمة فقد ابيضت أضافرها وقال والدنا بنبرة سمعناها لأول مرة .

ـ لنستمع للحكاية أولاً .

وقال العم كمال :

ـ اننـا لنعلم تماماً ان «الخرابة» المقابلة لبيتنا تسكنها العوائل الفقيرة التي هربت من الـريف . ونعلم تمامـاً ان هذه العـوائـل تسكن في اكواخ من القصب والبردي . كما نعلم تماماً أيضاً ان أكثر من خمسة عشر عاماً مرت على هذه العـوائـل في هذا المكان ومثل أية عوائل فقـيرة في أي مكـان من هذا العـالم تقـاسمت الجوع والشبع الحزن والألم التعـاسـة والسعـادة إذن كيف استطـاع أولئـك الفلاحون أن يواجهـوا المـدينـة؟ . . أو الاصح كيف استطاعوا أن يذوبوا في هذا المكان الغريب تماماً عليهم؟ . . . أول الأمر عملوا حمالين وكناسي شوارع ، ولكن أكانت هذه بداية سهلة على من ولد وهو يتنفس الكبرياء من الهواء؟ . . . ومهما يكن الأمر فقد تعلموا أن يفقدوا في البـدء تلك الكـبرياء القاتلة . . ومن يفقد كبرياؤه سرعان ما يتعلم الكثـير من الأمـور ، وخـاصة تلك الأمور الصغيرة التي بوسعها أن تقلب الأمور الكبيرة . .

وقالت الجدة مقاطعة :

ـ ان قلبي سيتوقف وهذه الطريقة الملتوية في الحديث لن تتوقف ابداً

واستغل والدنا الفرصة فندد بعمنا كمال وبحكاياته وكذلك بحديثه الملتوي الذي سيجعل قلب جدتنا يتوقف وعندئذ ستحدث مصيبه كبيرة في العائلة . ولاول مرة رأينا الجدة الطيبة تنظر الى العم كمال بشـاتـه ، أما والدتنا وعمتنا فكانتا تنظران الى العم كمال بعدم ود وواصل عمنا كمال حكايته .

ـ وفيـها بعـد انفتحت عيـونهم على اسـرار المـدينة ، فتعلم بعضهم المهن اليـدويـة وتطـوع الكثـير من شبابهم للخدمة في الجيش . كما عرفوا كيف يجعلون سكان بيوت الطابوق يحتاجونهم ووصل الأمر الى حد ان بيـوت الطـابـوق تشـتري النفـط الابيض والاسـود من اكواخ القصب والبردي .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقال والدنا بغضب :
ـ طاعون يأخذ التفطين الابيض والاسود . . اين الطلاق؟
وقال العم مواصلاً :
ـ وإنكم لتعرفون جيداً هاشم الحمال . . انه من سكان «الخرابة» القدامى . . وهو الوحيد الذي لم يبدل مهنته فقد بدأ حمالاً في سوق مزاد الخضروات الصباحي وما زال حمالاً لحد الآن . . انه يكره التغيير ولكن حكيماً من حكماء هذه المدينة وصفه قائلاً : «انه طيب وبريء ولم يتخل أبداً عن طين الريف» .
وتساءلت الجدة :
ـ طين؟ . . انني لم أره يوماً والطين عالقٌ به
وقال العم كمال :
ـ ان الحكيم كان يقصد البراءة بذلك الطين
وعلق والدنا :
ـ الطين يعني براءة؟ . . . هذا بغل وليس حكيماً
وقال عمنا كمال بهدوء :
ـ اعدت الى بغالك ثانية؟
وتدخلت العمة قائلة :
ـ أية حكاية مشؤومة هذه التي بدأت بالطين والبغال؟ ألا يستطيع أحد الصبر على السماع الى النهاية؟
وقال العم كمال بعد أن سكت الجميع :
ـ وإنكم لتعرفون جيداً ان خميسة تلك المرأة السليطة اللسان هي زوجة هاشم وأم أولاده الثلاثة الذين جاءوا مع والديهم صغاراً وكبروا في «الخرابة» ومن ثم تزوجوا وبنوا لهم أكواخاً بجوار كوخ والديهم . . من الذي بقي من اكواخ «الخرابة» دون أن تتشاجر معه خميسة؟ . . . بل تجاوزت الحدود وتشاجرت مع بيوت الطابوق . ان هذا الأمر لم يحدث مع اي كوخ أخر سوى هذا الكوخ وذاق هاشم المرارة طوال حياته معها وكانت تهدده بإستمرار بأن يأخذها الى الشيخ ويطلقها . وكان هاشم يرتعد أمام هذا الطلاق .
واعترضت الجدة قائلة :
ـ ولكن هاشم طلقها .
فقال العم كمال :
ـ نعم . . ولكن كيف؟ . . وماذا حدث قبلاً؟ . . ثم ماحدث فيما بعد؟ . . هذه هي الحكاية . .
وقالت الجدة ضاحكة :
ـ انه يضع للفيران اذان
وقال العم كمال :
ـ هذا صحيح . . فالفيران لها آذان ياأماه .
وإحتدمت الجدة وقالت كلاماً قاسياً للعم كمال ، ولنا جميعاً أيضاً كباراً وصغاراً واكدت ان الفيران لاتمتلك أذاناً واختتمت كلامها بأن حكايات عمنا ليست سوى أكاذيب وضحك والدنا بصوت عالٍ غير ان العم كمال لم يفقد هدوءه بل قال :
ـ وإنكم لتعرفون ان الشيخ عبد الزهرة الذي يجاور بيته «الخرابة» رجل دين إنحصر عمله في خطبة الجمعة في جامع النجارين والقيام بمراسيم الزواج والطلاق . . انه رجل تقي طاهر ورع الا انه كان لايطيق وضع نظارة طبية وهكذا استعان بأبنائه لكتابة عقود الزواج وأوراق الطلاق لكن أبناءه استغلوه . . إستغلوه؟ هذه كلمة غير مناسبة . . انما سرقوه . . كانوا يأخذون أجور الزواج والطلاق ثمناً لكتابة تلك الاوراق ومن دون شك كان الشيخ عبد الزهرة

يتألم لهذا الاستغلال على الرغم من انه دين ولم يجد سوى الاستعانة بصديق أولاده وابن جاره اكرم بن سلمان
وإستنكر الكبار :
ـ أكرم مرة ثانية؟
وقال العم كمال بهدوء :
ـ هذا ماحدث . . كان أكرم الملعون يدرس مع أولاده ووجد الشيخ عبد الزهرة الفرصة في استغلال أكرم كان يملي عليه عقود الزواج وأوراق الطلاق وفيما بعد كان أكرم يكتب كل شيء وقيل ان ذلك الملعون أكرم هو الذي كان يزوج ويطلق ، وما على الشيخ سوى الامضاء ولكن كيف التقى البائس هاشم بذلك الفتى الملعون؟ . .
إننا لنعلم جميعاً ان عمل هاشم ينتهي في الضحى ، وما يفعله بعد ذلك يعرفه الجميع أيضاً فهو اما يبقى في كوخه متحملاً سلاطة لسان زوجته التي تسحبه سحباً في بعض الأحيان من أجل ان يقفا أمام الشيخ عبد الزهرة ليجري مراسيم الطلاق أو يفر الى المقهى . . إذن ماالذي دفعه أن يتنزه في ذلك الضحى في شارع الكحلاء؟ . . ولماذا قرر أن يتنزه في هذا الشارع دون غيره من الشوارع؟ . أهو القدر الذي دفعه لكي يتلقي بذلك الفتى ذي العقل الشرير الذي لاينتج سوى المقالب والمصائب؟ . . كان ذلك اللقاء غريباً . . وقيل ان الشيطان هو الذي أدار الحديث بينهما . . .
واعترض والدنا قائلاً :
ـ أين تجد هؤلاء الشياطين لتحشرهم في حكاياتك؟
وقال عمنا كمال بذلك الهدوء الغريب :
ـ انها الحقيقة والاكيف استطاع ذلك البائس هاشم أن يلقي بكل شكواه أمام أكرم دفعة واحدة؟ . . . ولماذا قال له اكرم كلمة واحدة فقط «طلقها»؟ ـ وفزع هاشم ـ لقد سمع صوت الشيطان ينطلق من فم اكرم . . ولاذ بالفرار ، الا ان تلك الكلمة ظلت تدور

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.co

في مخ هاشم لم يستطع أن ينام تلك الليلة . كان صوت الشيطان يرن في إذنه : «طلقها» . ومضت ثلاثة أيام وهاشم المسكين يتقلب بين يدي الشيطان . وفي ضحى اليوم الرابع قاده صوت الشيطان للبحث عن الفتى الشرير . قال : «كيف يمكنني أن أطلقها؟» . وقال أكرم : «مم تخاف؟ لديها ثلاثة أولاد متزوجون . . وهي لن تطالبك بالنفقة . . ثم هي التي تطالبك بالطلاق» . وقال هاشم : ألا تطالبني بحقها المؤجل؟» وقال : «انها هي التي تطالب بالطلاق ، والجميع يعرف ذلك وإذن فسوف يجبرها القانون على التنازل عن حقها المؤجل . لكنك رجل كبير وليس بوسعك تحمل هجوم الأخرين الذين لايؤمنون أبداً بالقانون . وما عليك اذن سوى التنازل وعندئذ سيحترمك الجميع» . وقال هاشم بأنين : «ان حقها المؤجل خمسة دنانير» . وقهقه الشيطان : «هذا ليس بالمبلغ الكبير وبوسعك تدبيره . اشتر حريتك بهذا المبلغ أيها المسكين» . وفر هاشم اذ شعر ان الشيطان سيطر على روحه لكن أين يذهب من صوت الشيطان الذي يصرخ في اذنه باستمرار؟ . . وطرأ شيء غريب عليه . انه حريته فلم يخطر بذهنه طوال حياته ان لديه حرية وان هذه الحرية مسلوبة ينبغي أن يسترد حريته . . لقد سكن الشيطان جسد وفكر هاشم . وقيل انه تغير تماماً . . نظرته كلماته وحتى مشيته . . وقيل أيضاً ان القطط السود تحيط به مساءً أما القطط البيض فتفر منه فراراً . .

واعترض والدنا بغضب :

ـ هو طلاق ونعرفه جميعاً لكنك أدخلت فيه قططاً سود وقططاً بيض وشياطين ماذا فعلت بهاشم المسكين؟

وقالت الجدة بخوف :

ـ أنا لاأعرف لماذا يأتي بالجن والشياطين في الليالي المظلمة؟ وشعرنا ـ نحن الصغار ـ بالخوف أيضاً وخاصة من تلك القطط السود وتساءل العم كمال :

ـ هل اكف عن قص الحكاية؟

فقالت عمتنا بغضب :

ـ بل أكملها لكي نعرف ماذا عن أخلاق النساء الذي كشفه طلاق الشيطان هذا وواصل العم كمال حكايته قائلاً :

ـ ولم تحس خميسة بذلك الشيطان الذي دخل جسد زوجها . كانت كعادتها كل يوم ، تهزه هزاً وتطالبه بالطلاق . وكان هاشم يعلل النفس بالصبر ريثما يدبر حقها المؤجل . وحين حصل عليه تركها تجره حتى بيت الشيخ عبد الزهرة وهي تصرخ طالبة تلك اللعنة . كانت عينا هاشم في تلك اللحظة براقتين وقيل حمراوين يالخميسة المسكينة لقد تمت مراسيم الطلاق بسرعة وهي لاتشعر بالخطر . وكتب أكرم أوراق الطلاق بسرعة لم يعهدها الشيخ . وحين وضعوا الدنانير الخمسة في يديها شعرت بثقل الكارثة التي سقطت على رأسها وأطلقت عويلاً أشبه بصرخة الذبيح . . لكن هاشم استرد حريته التي لايعرف ماذا يفعل بها؟ . . أصبح الأن بلا بيت و لافراش . وحين عرف أولاده بما حدث رفضوا أن يعيش مع أي واحد منهم . ومنذ لحظة الطلاق فقدت عيناه ذلك البريق أو ذلك الاحمرار . لقد عاد ذلك الـ «هاشم» المسكين . ونام تلك الليلة في كوخ جاره نعمة الذي تعرض في اليوم الثاني الى غارة رهيبة من قبل خميسة وزوجات أبنائها ، لأنه آوى العدو وانتم تعلمون ان كوخ نعمة أصبح مهلهلاً بعد تلك الغارة .

وقال العم كمال بعد وقفة قصيرة :

ـ كيف يمكن أن تكون حرية هاشم لعنة تسقط على الاخرين؟ . . هل كان الشيطان بحاجة الى هذه الحرية ليثير ذلك الاضطراب؟ . . . هل تصرف القدر بهذا المنوال ليكشف عن الحقائق التي تعيش تحت الجلود؟ . . لنترك الأسئلة ونواصل الحكاية . . كانت النتيجة الاولى لتلك الحرية أن استأجر هاشم غرفة في بيت لفتة صباغ الغزول . إنها غرفة كئيبة الا انها من الطابوق وهذه نعمة كبرى ذاقها هاشم منذ الليلة الاولى التي نام فيها في تلك الغرفة . وفي الصباح قال هاشم لنفسه : «ما أجمل الحرية» . وحين عجز الجميع عن اقناع هاشم بالرجوع الى زوجته السابقة شعرت خميسة بالعذاب والندم ولم تجد أمامها سوى الذهاب الى كتاب الأدعية وصانعي السحر وخاصة سحر الحب . . ولكنهم فشلوا جميعاً أمام تشبث هاشم بحريته الجميلة والنتيجة الثانية لهذه الحرية ان بدرية بائعة الباقلاء انتبهت لهاشم . انه مازال قوياً على الرغم من تجاوزه الخمسين من العمر وهي لم تكن بالشابة ايضاً . وفي عصر أحد الايام زارته في غرفته وسألته عن حاله وعن عذابه القديم الذي أذاقته اياه خميسة ولم تودعه الا بعد أن أخذت ملابسه الوسخة لتغسلها له . وقال هاشم بعد ذهابها : « يالها من امراة تقية وطيبة» وفي اليوم الثاني نظفت غرفته وبقيت معه وقتاً أطول . وقال هاشم بعد ذهابها : «يالها من امراة تشفق على الفقراء» وفي اليوم الثالث جلبت له طعاماً وسألته ان كان يشعر بالبرد ليلاً . وودعها هاشم بكلمات الحمد والثناء . في ظهيرة اليوم الرابع استوقفته حليمة بائعة حلويات الاطفال ، وسألته عن حاله ومسحت دموعها بظهر كفها وقالت له اخيراً بعد حديث طويل : « يالك من رجل طيب ووحيد» وقبل أن تنتهي الظهيرة زارته خالدية بائعة الشلغم الحامض ومعها كمية كبيرة من شلغمها الحامض وسألته كثيراً عن عمله وعن صحته وما اذا كان يذهب الى الحمام كل اسبوع أم لا؟

وقالت الجدة :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ ياللنساء الطيبات

وقال العم كمال مواصلا حكايته :

ـ وهاشم لم يحس بالخطر الذي يتقدم ببطء على حريته . . كان يتمتع بتلك الحرية فقط . يذهب الى المقهى متى شاء ويأكل متى شاء وينام متى شاء الا ان عصر ذلك اليوم كان شيئاً مختلفاً . ففي ذلك العصر زارته بدرية وهي ترتدي ثوباً مليئاً بالزهور الحمراء والخضراء وكان الكحل في عينيها والديرم في شفتيها وكانت عيناها تطلقان بريقا غريباً . قالت لهاشم بصوت فيه بحة : «احذر حليمة وخالدية . . انهن سيسرقنك» . . ذعر هاشم والتفت الى محتويات الغرفة اي شيء سيسرقنه منه؟ . . وقرر ان يشتري قفلاً أكبر لباب حجرته في ذلك العصر صنعت له بدرية الشاي، وجلست الى جانبه على الحصير وامسكت يده عدة مرات بمناسبة وبدون مناسبة ولم ينتبه هاشم لكل مافعلته بدرية . كان دماغه مشغولاً بذلك الشيء الذي سيسرقنه منه تلكما اللصتان .

وقالت الجدة بعنف :

ـ انك تتحدث عن تلك النساء الطيبات برداءة . . ان هذا لم يحدث ابداً

وقال العم كمال :

ـ هذا ماحدث يأماه ـ ثم انني اقص فقط . . والمهم تحاشى هاشم حليمة وخالدية اللتين شعرتا بذلك فاضطرتا أن تقطعا عليه الطريق . . كل منهما تتودد اليه وفعلتا ما فعلته بدرية بل وضعتا العطور ووصل الأمر الى ان خالدية جلبت الى غرفته نصف دجاجة مطبوخة . . وكان هاشم ينظر بذعر الى محتويات الغرفة وقالت له حليمة حين تأكدت من خروج خالدية : «احذر من خالدية وبدرية . . انهما من النساء ومكر النساء مكر عظيم . . »

وصرخت الجدة :

ـ ماذا؟

وقالت عمتنا :

ـ اتقص علينا الشتائم؟ . . يالك من رجل لايعرف حدوده

وقال العم كمال :

ـ انا لم اقل ذلك بل هذا ما قالته حليمة .

وقالت الجدة :

ـ اذا كان هذا صحيحاً فانها امراة فاسدة

وقال العم كمال :

ـ ولم يكن هاشم ليفهم المعنى المدفون تحت سطح كلمات تلك النسوة . كان يفكر بذلك الشيء الذي سيسرقنه . وقيل انه عرف من الاخرين ماذا كن يرومن سرقته . . انها حريته . . وكيف إكتشف ذلك؟ . . لقد تصرف القدر تصرفاً غريباً ، وأصيب هاشم بالخيبة والحزن العميق . ان تصرف القدر ذاك بحرية هاشم جعل الامور تجري في اتجاه اخر . . واذا كان هاشم المسكين لم يحس بالخطر الذي يضيق عليه الحصار ببطء فإن الرجال الأخرين . . رجال الاكواخ وبيوت الطابوق شعروا لابل رأوا التغيير الذي أصاب بدرية وحليمة وخالدية وفهموا مطاردتهن لهاشم فهماً سيئاً . وهكذا بدأوا هم الأخرون بمطاردتهن وقيل ان اول من بدأ الهجوم هو ثابت حارس المجزرة الذي زار بدرية في كوخها وسألها عن احوالها وعن اسعار الباقلاء والرزق الذي يرسله الله لها بواسطة تلك الباقلاء ولكي يقنعها بحبه لها غنى في كوخه عند منتصف الليل عن الحبيب الذي يشبه الغزال في مشيته، وكان يختتم مقاطع اغنيته بـ «ياحبيبي بدر» . ثم تبعه نعمة وسلمان والكثيرون . كانت مطاردات صاخبة تحولت الى فضائح حين عرفت زوجاتهم بالأمر . وثارت المشاجرات بين النساء والتي لم يفلح احد في فضها . وقال كبار السن في زقاقنا : «هذه الفتنة سببها حرية هاشم» . وعند ئذ هاجمت الزوجات الخائفات على أزواجهن هاشم الذي سيهدم عوائلهن . كيف يمكن لهاشم أن يصدق ان تلك النساء الثلاث الوقرات يتصرفن بهذا الشكل؟ اذن كان مغشوشاً بهذا العالم الذي يعيشه . الا ان هذه التساؤلات لم تكن لتحميه من الهجوم المستمر للزوجات والذي اشترك فيه فيها بعد أولادهن الصغار الذين أخذوا يرمونه بالحجارة . . من يحميه اذن وهو الوحيد في هذا العالم؟ . . فأولاده تخلوا عنه . . والناس الطيبون أخذوا يعاملونه ببر ود أيبقى معذباً بحريته هذه التي لم تجلب له سوى الشتائم والحجارة؟ . . .

انه الان يبحث عمن يحميه . ودهش الجميع حين رأوا خميسة تهاجم النساء وتركض وراء الأولاد الصغار دفاعاً عن هاشم . وفي تلك الليلة . سمع سكان الاكواخ صوت هاشم يخاطب خميسة من وراء باب الكوخ : «أاتتزوجيني ياخميسة؟» وسمع الجميع صوت بكاء ثم صوت خميسة : «في الصباح سنذهب الى الشيخ» وقال هاشم «بل الان» وايقظوا الشيخ عبد الزهرة من نومه ليجري مراسيم الزواج بدون مساعدة اكرم الملعون وقيل ان هاشم شتم حريته شتماً مراً . وكفت خميسة عن المطالبة بالطلاق . ولم ينس سكان الأكواخ تصرفات بدرية وحليمة وخالدية ابدا .

وقالت الجدة :

ـ انها حكاية لم تحدث تبداً . . ثم انها رديئة جداً

وأضاف والدنا قائلاً :

ـ وسيقول لك يأماه : من يدري؟

لكن العم كمال لم يقل شيئاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طـيـ

ـ الى المروج ياورديه . . .

غسلت وجهي . الصباح لم يشرق . بعد غلالة الضباب تتعلق بنبات (الغنبان) و(النعناع) و(الفريزي) القصير . كنت متعبة . ذهبت في الفجر خالتي الى شركة الحبوب وأوصتني باحتطاب سيقان الذرة من المروج لبست قميصي الطويل بعدما اغتسلت بالماء البارد . لم اكل ولم أنم منذ أيام . في الليل يطاردني رجل أعور يحمل هرواة كبيرة . أختبيء بين الأكواخ . اختبىء في صدر ساكن حينا سلمان ذلك الشاب الحالم وغلالة صمت تلاحقه . يغرق في الصمت وأشواق السفر . كان يجلس بالقرب من المزبلة أو أمام باب المقبرة حيث لايلعب الأطفال . تنام كلبته بحجره كطفل صغير . تسبح عيْنه في أزهار السماء . والشمس فوق رأسه ذي الخصلات الطويلة ، تحترق في قسوة . رماني الشوق الى معرفة سره . كنت أدور على نفسي كفراشة تبحث عن النور وهي لا تعلم بأنها ستحترق . العطش في حلقي والألم في صدري . الصباح لم يشرق بعد . أغلقت باب كوخنا وخرجت . الحر يتدفق في صدري موجات موجات الأكواخ تزدحم كألأغنام . هذا كوخ اليمانية صاحبة الغربان . كوخ عطوش الكار يتكيء بثقله على سياج قصب ميرة ضاوي . بمنعطف الفرن يتكاسل كوخ المعلم صالح (الهومار) الحمال . البئر تفتح فمها . هنا يبتدي داور صحراوة وصراخ أبناء عبد الله الصحراوي لا ينتهي ولا تسكت أزواجه الثلاث عن الشجار وطلب الاغاثة . تمايلت سيقان حلالة والقصب . ابتسمت السماء زرقاء في صدر هذا اليوم الصيفي . ابتسمت وردية وهي تحمل الحبال على كتفها . سمراء كخبز القمح ، طويلة بعض الشيء وشهية كحساء المساء . القميص أصفر في لون الشمع المهدى الى ضريح سيدي علي البوشتي ـ نفعنا الله ببركته ـ القبور بيضاء تتشمس تتحد عند الغدير ومنعطف أشجار الكاليبتوس تميل أرضها لتصلي لرب الماء الذي ينام بترعة المروج المخضرة . قبة الضريح بيضاء تلمع تحت أشعة الشمس المقوسة على نفسها كعجوز ومن حول الضريح تجري الجدران متآكلة قد غطتها أكمات التراب وانحدرت قبور أخرى وسط الأكواخ الى المروج . رفعت وردية رأسها الى السماء تحررت خصلات شعرها المقيد على ناصيتها ابتسمت للسماء كانت سحابتان تتدافعان ركبت السحابة الأولى الثانية ، ابتسمت وردية تسلقت ربوة صغيرة كان يطارد كلبته وقميصه الطويل الأبيض يلوح في اخضرار التربة والأشجار الباسقة . الترعة تبتسم يترقرق ماؤها غزيراً متدفقاً الى صدر نهر سبو البعيد . ألسنة الضباب والرشح تزدحم على فم الترعة . والأسماك تجري تلعب تتعانق في دف الصباح . تمدد هو . تمددت كلبته وهي تلهث فاتحة فمها وتلعق بلسانها الأحمر الصغير الحر

ـ سلمان . . .

التفت هو . نبحث كلبته وتمسحت بها ثم طاردت أشباح عرائس المروج .

ـ أريد أن أستحم

ـ لنستحم معاً .

لعبا في الماء . تراشقا بالماء . الكلبة تنبح على الضفة . دخلا في ظلال الكاليبتوس النائم على الترعة نبحت الكلبة وتمددت تحرسهما بعينين تفيضان بالحب . صدر وردية يحترق . الحمى كانت برأس سلمان . .

الفرن بمنعطف الزقاق واقف يترصد الحر ويتأمل الدنيا في غيبوبة أصبحت ساحته ذات الأحجار الصلبة سوقاً كثر بها اللغط والحركة وصياح الأمهات على الأطفال وعويل الخائفين . الدخان في السماء ، كان قاسياً ، ومخيفاً ، كأن الدنيا في آخر يومها . فوق الرؤوس كانت الشمس ساخرة حقودة ومريضة هي الأخرى قاسية كانت شمس ذلك اليوم وبلا رحمة بكى الأطفال . كانت يد الضيق شديدة على أعناق الرجال صدور . كانت المرضعات من الأمهات نحيلة عجفاء بلا لبن الخوف في العيون الجميلة . شبحت الشفاه . لعقت الألسنة الحر والدخان . سعلت صدور مريضة بالسل والأهمال . تناثر الرجال والأطفال هنا وهناك كلعب قديمة لم تعد

للاطفال رغبة فيها ، كانت ام سلمان تطوف على الاكواخ كراهبة توزع البركة وتتفقد المرضى من سكان الحي والزقاق ، كوخ سلمان فارغ . النار فوق الرؤوس كسيف سيضرب في كل لحظة تغفو فيها عين الرقيب والحارس والجائع والعاطل من سكان احياء دوار صحراوة ـ اولاد الحرطاني ـ والبسراغنة الدور البعيدة عن منعطف النار ، غافية في سعادة لاتزعجها يد الخوف .

ردد سلمان في سره :

ـ سكان الدور لايخافون النار .

أخي عاد من البادية ، حمل قصبته الطويلة وسار الى النهر ، كأنه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سور المساء

مبارك الدريبي

لم يتغيب نصف سنة كاملة. أخي يتغيب كطير البجع وعندما يعود، يخرج بلا استئذان. حياته سهلة كابتسامته الساخرة ونساء المأخور عشيقاته كان طويلا أسمر اشعث. قدمان حافيتان ما عرفتا الحذاء يوماً ما. ينام النهار ويسهر الليل في لعب الورق والمتاجرة في الحرام.

كان سلمان صغيراً، فطنا ذا نكهة في عينيه العسليتين. كانت دائرة عينه اليسرى ضيقة كعين كلبته (ماري لويس) عندما تنبح في وجهه في ساعة الغروب بالزقاق وقت تساقط الضلال كثيفة هائمة وحزينة كشهقات الشعراء عند طلوع القمر. تغيب أبوه ذو الشارب الطويل، حملته شاحنة الشركة الفلاحية أبوه يساعد صاحب الشركة مسيوبيتاي. سافرت الشاحنة الى سيدي سليمان، سيدي قاسم حروش وضيع عزيب الحاج هدي الذي تملكه الشركة مزارع واسعة. كانت الضيع نائمة تحت عين الشمس حبلى بعطاء الفصل الكريم. الحرجاثم على البادية مسيوبيتاي يسوق الشاحنة التي تحمل أكياس الخيش الفارغة. أبو سلمان يغني بصوت دافئ وحزين.

ـ. وأنا. أنا..

نامت العيون وأطفئت قناديل الليل...

ـ. . وأنا.. أنا...

طريقي طويلة، يا أماه..

ردد كذلك صوت داخلي في صدره: «اين تكون الآن. أم سلمان الكلبة؟؟ ربما تركت الكوخ فارغا وطفلي وحيد بلا أكل ولا عين ترعاه.... اللهم استر طفلي الصغير..» التفت مسيوبيتاي الى ولد العوجة. كانت الشاحنة تأكل الأرض ومن فوقها ارتفع دخان خزانها المملوء بالفحم والغاز ـ ووال

ـ أراك ساهما تفكر..؟؟

ـ في طفلي الصغير.. سلمان.

ـ آه، المرأة..؟؟

ـ نعم.

ـ كلنا في الهم سواء. اسمع يامسيو قاسم، نحن الفرنسيين. همنا أكبر من همكم مع المرأة، ضحكا توقفت الشاحنة بغتة. صاح مسيو بيتاي.

ـ هذه الشاحنة، أصبح ركوبها رذيلة..

قفز ولد العوجة ليتفقد المدخنة وخزان الغاز ـ ووال شهقت الشاحنة واهتزت أعضاؤها ثم سكتت نهائيا. نفضا يديهما منها. ذهب قاسم ولد العوجة في طلب المساعدة من الضيع القريبة من الطريق كان يغني. قلبه يعصره خوف باطني على ابنه الشمس الصيفية كانت قاسية على رأسه ببادية الغرب.

مالت الرياح الشمالية تدفع ستار الدخان. جحظت العيون من الخوف. جمدت قدما عمارة كان متهيباً من الكوخ وذكرياته. يد الندم تعصر قلبه. انحدرت دموعه حارة على خديه. طاقية مراكشية سروال عربي طويل الرجلين يتدلى الى تحت ويعوقه في السير توقف بعرض الزقاق كعمود كهربائي غريب. الذكريات تتدافع في صدره، كموجات النهر. لم يعد يشعر بالعالم من حوله. الخطوة تجر أختها والدخان ستار كثيف. الدفع بصدريك ياعمارة. والكوخ يبتسم من فتحة الشارع والمساء ينحدر يحنو على الأحياء المجاورة للماخور ودوار صحراوة. أتذكريا عمارة..؟؟.. هكذا دفع الباب ودخل الى ساحة الكوخ الذي يسكنه أخوه خلافة مع زوج له، شابة ولينة خلافة يرقص حفلات الزفاف والختان أو مع صحب له بدار القمر بالمأخور أو بالأحياء القريبة من الغدير.

صاح بصوت متلصص: «خلافة..؟؟».

السكون ثقيل على جو الكوخ. السياج القصبي يزدحم في حبل (الدوم) خشنا وهو يحترق بلسعات الشمس شجرة. (وربوة) تلوي رأسها والساحة الرملية فارغة.

التفت يساراً. صاح ثانية: (كلثوم..؟؟).

أجابه صوت باب المرحاض يغلق من الداخل بالمزلاج. أنها تغتسل كلثوم الشابة التي تعلقت بأخيه خلافة. خلافة لايحب النساء، والنساء كالذباب تزدحم حوله تزعج خلافة في حياته البسيطة فتعكر بوجودها حياته الرتيبة وبغيرتها المريضة تحطم خيالات سعادته. أغلق باب الكوخ ودخل. تمدد على الحصير. أغلق النافذة فنزلت ظلمة كثيفة ومى جلبابه الرمادى اللون. أرقد على الجلباب الصدارية (البدعية) الصفراء. يده تفك الأزرار الملساء وكلثوم تملأ عليه الكوخ. بحرارتها (الند) وماء الزهر تلعب في جو الكوخ الحصير والفراش البسيط يقبع هناك يتأمله بعيون خرساء. القبقاب الخشبي يقترب. قلبه يدق بعنف تمدد تحت ضلع النافذة ارتسم شبحها على فم الكوخ. قلبه يدق بعنف التفتت رمت أزارها كانت تشعر بحرية وسعادة كلما اغتسلت. كانت عارية طوقها عمارة من الخلف. ذعرت صاحت من الخوف أسقطها بثقله بثقله على الحصير. ارتمى عليها وعصر صدرها بصدره القوي.

اختنقت دافعت عن نفسهـا . شدهـا اليـه . كانت عاريـة وشهيـة أصبحـا جسـداً واحـداً مزقت وجهه بأظافرها شدها اليه بقوة دفعته برجليهـا . دخـل فيهـا أكثـر اختنقت وتثاقل على صدرها كصخرة قاسية . أنها تختنق أصبحا جسداً واحداً انتحبت اسود وجهه بالرغبة المتفجـرة . انتحبت تدافعت أنفـاسـه في سباق وهي تنتحب بصوت ضعيف كانت عاريـة ولـذيـذة رمت رأسهـا الى الـوراء . انتحبت عصرهـا عمارة بصـدره . جسد شابة يافعة ولينة . قوي كثور هائج . انتحبت غاص فيهـا الى الموت . رمت رأسهـا وسـالت دمـوعهـا . الـدخـان ستـار كثيف والخطوة تأخـذك والاخرى تدفعك الى هذا الكـوخ والـزقـاق . نبحت الكلبـة (ماري لويس) المريضة وتحاملت على نفسهـا . وقفت ثم سقطت من العيـاء . ها هو الطفـل سلمان الصغيـر يحمل كلبته تأكله أنت بابتسامتك الصفراء نظرت هي اليه بحب كانت الكلبـة تتألم ومن عينهـا اليسـرى التي تطـل من بقعتهـا السـوداء غمـزته دمعة ترقرقت وسقطت على أصابع يده كأنها تعتذر عن مرضهـا في هذه اللحظـة الصـراخ وارتفـع دخـان النـار في سماء الأحياء ضمها الى صدره وخرج يجري بخطوات خائفة الى الزقاق المتعرج . الصراخ وارتفع دخان النار على الأحياء المجاورة والبعيدة فغطى عين الشمس استحـالـت الأزقـة الى فرن يغـلي بالحـر . كثـر السعال والبكاء . النساء يخرجن من الأكواخ يحملن الأمتعة في رهبة وذعـر صـاح صـاحت الـديكـة وطارت فوق سياج القصب . لم يعد يلتفت اليها أحد . تحررت الديكة من كل علاقة تربطها بالاكواخ واهلها . نفخت ريشهـا وهي خائفـة من هذه الحـرية الجديدة عليهـا . عادت الديكة تتمسح ببعضها كالغرباء وهي تصيح في ذعر من السقوط .

- عمارة . . . عمارة . .

- نعم ياولدي . . . ؟؟

- ساعدني . .

شعـر عمارة بأن يدا رقيقـة تمسـح رأسه المحمومة بندى الذكريات والألم . تصفـح عنـه ابتسـامـة هذا الطفل الصغير الذي كبر في ظل كوخه وشاركه ذكريات أمه المرحومة وأخيه خلافة الذي اختفى الى الأبد . شعر بسعادة تلعب في صدره .

ابتسم سلمان ثم صاح في رعب :

- ساعدني ياعمارة . . ؟؟

دخل عمارة الى الكوخ ، حمل صندوق عائلتي الكبير ، حملت انا كلبتي الصغيرة . تقوست عينها اليسرى . . ابتسمت هي ودق قلبانا بفرحة الخلاص من الحريق . لم عاد عمارة . . ؟؟ . أين كان . . ؟؟ . لايهم . وبما حملته ذكرياته المتعلقة بهذا الكوخ كالغدير بالنهر .

صاحت وردية رفيقة صباي . كانت خائفة .

- سلمان . . سلمان . .

- نعم .

- ساعدني . .

بزاويـة كـوخ ورديـة المفتـوح البـاب غطى ماري لويس - لويزة - وعاد يساعدها . كان الصندوق كبيراً وثقيلاً عليهما . سلمان يلهث . وردية تنتحب وتصيح على عمارة الـذي جاء مهـرولا اليهـما . ترك الفرن وعاد ليساعد سكان الزقاق الذي يقبع به كوخه . كانت النار تد مدم بالأحيـاء البعيـدة . ألسنـة النار ترتفع فوق أكواخ السراغنة - روسيا - ودوار صحراوة . الدخان كستار ممزق في بعض الأماكن ببقع حمراء كدم الأطفـال . كانت المـزبلة قد بعثـرتهـا أقـدام المارة . حزن سلمان . المـزبلة رفيقـة صباه وصورة واقعه المعاش . صاحت الديكة في صراخ طويل . انفجارات .

صاحت الدكالية في هلع :

- الفقـر والجـوع وهـذه النـار التي تحيـل أكـواخـاً عزيزة علينا الى رمـاد . . ماذا فعلنـا يارب السـماء؟ رفعت يدين جائعتين الى السماء النـائمـة وراء سياج الدخان . انتحبت وهي تحمل أغطية الفراش . ضحكت ابنتهـا فطـين . سقـط المعلم صالح (الهومار) الحمال الذي تعـرفـه أرصفـة الميـنـاء فوق رماد الفرن ومن بعيد تتداخل الأصوات خائفـة . النـار تأكل بلا شبع . أغلق موحى الشلح دكانه وقبع أمامه برهـة ثم قام يجري لمسـاعدة الدكالية التي كانت تصيح على ابنتها . كانت فطـين تضحـك . عاد سلمان يجري الى كوخ ورديـة . كانت خالتها تتلوى على الأرض لا تريد مغادرة كوخها الى الشارع . حمل سلمان كلبتـه الصغيـرة ، أسنـد رأسهـا الى صدره كانت المسكينـة مريضـة ومتعبـة ارتعشت حبة قلبه خوفا وحبا ورهبة من هذا الوضع الرهيب الى أين سنـذهـب . . ؟؟ . وكيف سنصبـح عنـدمـا عندما تحترق أكـواخنـا . . ؟ . انفجـار عنيف في بعض الأكـواخ يقصف عندما تغطيها النار . أصبحت الأزقة كغيران النمل في حالة استنفار .

قال رجل يجري :

- التهمت النار عرصة القاضي . .

قالت أمرأة مسنة وهي تصيح على ابنها :

- مصيبتنا من هذا السلاح الذي جمعته أيديكم يارجال . . ؟؟

صاح موحي الشلح :

- اخرسي ياأمرأة . اليهود يساعدون السلطة الفرنسية .

قال آخر وعمامته تنفض الفضاء :

- الكـلاب بيننـا قبضنـا على أحـدهـم ، كان يرمي الأكـواخ بزجاجات مشتعلة .

تحرك النمـل في ذعـر . كان الجـو مشحـونا بالخوف . ستار كثيف يخنق الأنفـاس كذلـك كان رمضـان جاثـما على الشفـاه والصـدور بخـاتـم ثقيـل . صاح الأطفـال الصغار بكت المرضعات هذا أسبوع كامـل طويـل كسنـة بلا زرع ولا ماء يقبض على أعنـاق الـرجـال ويبعث الـرعـب والـدموع في صدور الصغار . الأيدي تحمل الأمتعة متشنجـة فارغـة دامعـة باكيـة مريضـة وخائفة سكتت العقول نهائياً وعادت العضلات لتحل محلها في تسيير الأجسام الشاحبة والمنتفخة من الجـوع والـصـيـام وأكـل حسـاء النخـالـة . الكلبة الصغيرة أسندت رأسها الى صدر حبيبها سلمان . أسلمت جفنيهـا لنعـاس رقيق أتى لعينيهـا وعيـون الأطفال والكل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متعب وخائف. جلس سلمان على الصندوق الكبير، وسط أمتعة مرضعته للا مريم. مالت الرياح ساخنة كوجه الجحيم، أبعدت الدخان الذي ارتفع قليلا فوق طريق الحرية وعرصة القاضي، كستار أسود مفزع تتخلله ألسنة اللهب. وعادت أمه تجري. أين كانت..؟؟. أسر سلمان لنفسه: (لست أدري). صاحت بصوت خنزير صغير رمى سلمان الغطاء الصوفي على التراب وراء الصندوق وأرقد كلبته الصغيرة بهدوء. أغمي على أمه حملها الرجال بين أيديهم. كان وجهها بشعا. قدماها تتدحرجان كرجلي فأرة كبيرة سمينة وغبية. بكت مرضعته للا مريم واقتربت من امه تسعفها بالماء البارد ترميه قطرات من يدها المخضبة بالحناء.

- الله يحميك يا جارة.

صاحت أمه وهي ترتعش كفارة كبيرة:

- كوخي.. النار.. اولادي..

- الله معك.

- كوخي.. النار...

تجمعت نسوة لا رابطة بينهن الا الهلع والخوف فانتحبت الأصوات وبكت العيون. صفعت الأيادي المريضة بالورم الخدود. صدورهن منطقة تحمل ثقلها عمائم والأقدام كانت حافية. الحر والدخان الأسود المختلط برائحة المطاط والأحذية الجلدية كستار مزدحم في سماء الأكواخ قالت أمرأة صفراء من الخوف:

- رجال المطافي ينامون..

قالت ذات العمامه الحمراء:

- لاحبيب ولا قريب في هذه المصيبة.

استيقظت أمه. هللت النساء. ضمته الى صدرها الكبير. **كنت أنت غاضباً وحزيناً. هي تقبلني وأنا أمسح ظهر كلبتي المريضة نظرت اليه مرضعته نظرة عتاب تجاهلتها.**

من منعطف الشارع المنحدر من ساحة الخبازات ضرب (الشيوخ) الذين يكونون فرقة المخزن، بعصيهم سكان زقاقنا ليفتحوا في هذا السد الأدمي المتموج الغاضب والساخط ثغرة يمر منها وفد الصحفيين الأجانب بأيديهم الكاميرات والآت التصوير والأوراق والأقلام. كانوا أنيقين الاجساد دخلت في عراك كانوا ينظرون الى هؤلاء الضحايا كأنهم في سوق بهائم. نحن غرباء هم أهل البلد. نحن جياع وخائفون. كانوا أنيقين تعلق الألسنة تثرثر بكل هدوء تدخن الشفاه سياج الدخان المتراقص في تموجات تلعب به النسمة الصيفية. فطين هي هناك واقفة بقامتها النحيلة كقصبة على ضفة غدير. شعرها الطويل يتمدد متكاسلا في نومه على كتفيها وظهرها في العين دمعة رقيقة تكاد تنهمر لكن في القلب شوقاً كبيرا يحذوه الأمل والأنتظار. جمدت الدمعة تنتظر هي الأخرى. ثوبها برتقالي اللون يعانق جسمها في شوق. حافية القدمين. وكان حجرا قد رمي على صفحة غديرنا الصغير. مزقت الصفحة ابتعدت الدوائر الكبيرة تحمل حبنا وذكرياتنا الجميلة، لتموت على ضفة الغربة والضياع والنسيان. ابتعدت الى باب الفرن حيث جلست فطين على الارض ساهمة تثير الغبار بيدها، تنثر الرمال تستقريء حبات التراب اسرار الغيب وأحسست في صدري بأن خيطاً يشدني اليها أمام الفرن بقايا الاعواد وأوراق الحطب. كومات الرماد المهملة تثيرها الرياح الصيفية. السماد سوداء والدخان يخنقنا والحر. باب الفرن يبتسم ويدخن الدخان المتصاعد من الحفرة. سعل أبا المدني ثم بصق. شبح لا يرى الا نادراً وفي ساعة القيلولة حيث يتربع التراب أمام الفرن ليغازل زوجة الدكالي التي تخرج لسقي الماء. الفرن، عادة يجمعنا في أمسيات الربيع تحت عين القمر الساهر فوق الأكواخ كخبزة كبيرة ومحمرة بعشق. مكان الذكريات والمواعيد البريئة للأطفال الصغار. مكان تكومت عليه كثيراً كلبتي

- ماري لويس - لويزة المريضة، الأن.

- فطين.

- نعم.

- تعالي.

يدها في يدي. كان الصحفيون يلتقطون صوراً يضحكون يدخنون وعصابة (الشيوخ) تسبقهم بالعصي والهراوات.

قال موحي الشلح للجندي الأقرع:

- المخزن سيعوضنا..؟؟

- لاأظن.

- المخزن كريم.

- سترى..

نزع الجندي الأقرع قبعته، حك رأسه. **يد فطين في يدي ومشينا الى منعطف زقاقنا.**

قالت وهي تتأمل قدمها الصغيرة:

- النار تقترب من أكواخنا ياسلمان..

- والأشجار التي كثيراً ما ظللتنا يافطين..

- ستحرق ياسلمان.

- أجل يافطين.

- ستموت ذكرياتنا ياسلمان..

- لا يافطين. ذكرياتنا لاتموت..

- ستتزوج أمي.

- ....

- أني أحبك ياسلمان.

- أني أحبك يافطين.

- لاتموت ذكرياتنا..؟؟

- لاتموت ذكرياتنا.

يدها في يدي وعدنا الى حيث تجمهر الناس وكثر اللغط والصياح. لم تلتفت الي. افترقنا بلا دموع في القلب حسرة وفي العيون نظرة كسيرة. افترقنا. كانت أمي تثرثر وهي تتناول السعوط في رمضان. كغيرها من نساء الزقاق، استغلت حادث النار ففطرت بكل شهية. وكغيرها من النساء تلعن في صدرها رمضان. الناس حاربوا النار وغلبوا، عصرهم الخوف. حاربوا النار لليوم السابع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلياليه وغلبوا. عصرهم الخوف. يصرخون، يجلسون يقومون يدورون على أنفسهم كالكلاب الضالة. ينتظرون ينظرون الى السماء بعيون جائعة وخائفة. السماء سوداء. الخوف ثقيل يعصر القلوب والأعصاب. ننام في الشارع بلادفء بلا أكل. صديقنا الجوع والخوف. تمددت بجانب كلبتي. أطعمتها لحم قديد سرقته من صندوق جارة لنا، أكلت كلبتي الصغيرة ولعقت قليلاً من الماء. فرحت أنا ستشفى كلبتي ونطارد معا الطيور والأرانب التي أصطادها بعصاي الصغيرة المقبض القوية الرأس. مسحت ظهرها ورأسها نامت كلبتي ولم أنم.

ضحك القرد في صراخ طويل. رقصت أعصابي وأحكمت النظر اليهما جلبابه أسود بالأوساخ. السحنة غارقة في مسحة من القاذورات التي أصبحت قطعة منه. سلسلة تربط القرد الى يد صاحبه زعيتر. السلسلة تربط الرجل الى القرد. ابتسم زعيتر ببلاهة وقبل القرد من فمه. كشر القرد في ضحكة حيوانية، تثاقل الى الوراء في قيده ثم قفز الى صدر صاحبه. أغمض بيده عين صاحبه حتى لايرى الكوخ الذي كان يضمهما وهو يحترق، زعيتر يضحك ببلاهة، لعابه يسيل، القرد يبكي. أبي لم يعد من رحلته عبر مزارع البادية. أخي لايبحث عنا. أختي عادت من سفرها، انضمت الى أمي وثرثرت هي الأخرى بشوق كبير. نامت مرضعتي، توسدت صندوقها وغطت نصفها بغطاء صوفي أسود كان زوجها عبد القادر ساهماً يفكر جلس المعلم صالح (الهومار) الحمال بالقرب من كرسي مولاي الهادي الواسطي. موحي الشلح يحادث طمو الدكالية. مولاي الهادي غير في هذا اليوم جلبابه الأبيض بجلباب آخر أصفر غير وضع طربوشه الرباطي عين موحي الشلح على الشابة

المطلقة ميرة ضاوي التي تمشط شعرها وهي تختبئ وراء ظهر أمها العجوز. زعيتر يضم قرده الى صدره ويبكيان معا. الجندي الأقرع يحك صلعته ويعبث بالتراب بحذائه العسكري. كوخ اليهانية التي تربي الغربان يسهر وحده، بالمنعطف تحت رداء الدخان وزحمة ظلمة المساء. من فوق رؤوس الأكواخ والأشجار كانت شجرتنا العجوز تتنسم الدخان وطارت من فوق جدار المأخور حمامتان مالتا الى منعطف طريق الحرية. طيور المساء احترقت أعشاشها. عمرت السماء كمشات الدخان المزدحم الأسود انفجارات ألسنة النار تتمدد تلتهم كل شيء تحلق طيور المساء تختفي وسط الدخان ثم تدور وتدور حو الأشجار ستتفرق طيو المساء كحبات سوداء في جسد هذا الليل تبكي طيور المساء على اعشاشها التي احترقت شاركتها في بكائها على أعشاشنا تبكي عيون السكان والدواب وتصرخ الدواجن وتنبح الكلاب يبكي الأطفال. النار الفزع طلاء أصفر على الوجوه. احترقت الأعشاش والمرابط والأكواخ بقي البسطاء تحت عين القمر الذي قليلاً ما يمزق الدخان. خافت الصدور على أسرارها التي تكتمتها في ستر الأكواخ. تقرفصت على الأرض. النار تأكل الأكواخ والنهر البشري يتداخل يتفاعل يصرخ وتغطي سماء الأكواخ دمدمات النار والانفجارات. أسندت ظهري الى ضلع صندوقنا الكبير الذي يضم كل شي: الخبز السكر فردة حذاء بلغة قديمة بعض الأثواب مشطاً والكحل لرموش العيون المريضة الصندوق به بعض الأشياء

التافهة. كلنا جياع. أنا حزين ومتعب تثاقلت رأسي فتدلت على صدري. الحزن ككرة صغيرة. تحللت خيوطها فتمدد يكتسح مساحة الصدر. أصابع رجلي تلعب بالتراب أنا حزين جسمي متعب تمددت كلبتي لويزة ونامت. تثاقلت بكل عضو في جسدها على صدر الأرض. الدمدمة البشرية تتدافع الأصوات تتداخل اسود الليل أكثر لا أنام. قفزت في شبكة الرأس صورة الزاهية. أهي الآن نائمة..؟؛؟ مسهدة..؟؟ أهي بفراشها بالكوخ الصغير..؟؟ ربما غفت عيناها الساحرتان لا أنام أنا. كلبتي مريضة تأكلها الحمى. لا آكل ولا أضحك، قلبي مغلق على حزن أسود. تتحلل خيوط كرة الحزن البارد. تتمدد المسافة، فيبتسم النهر - في صدري - يضاحك الأحراش الخضراء تحت غلالة المساء. الشمس تغزل صوفها وتبتعد الى مغيبها. الزاهية، كانت تقطف الأزهار وكريمبوش وبعض الحشائش مالت الرياح الشمالية وراقصت فروع الأشجار. ضحكت الزاهية الضلوع ستنفجر تحت ثقل الهم والرصاص. ضحكت الزاهية وألقت على نظرة حنان دافئة صوتها كان مخدراً نثرت الأزهار والحشائش وتمددت عليها كأميرة بربرية تحلم بالليل المقمر والنجوم الصفراء الساهرة. أشفقت على الأزهار الرقيقة والحشائش كنت جالساً على ربوة معشوشبة. عيناي تسألان النهر المغلف بالظلمة وأجنحة الضباب عن سر وجودنا. هي تضحك تتكاسل وتبتسم للسماء الرياح الشمالية تبكي تتلون قلبي تزدحم به عواطف غريبة.

السؤال الكبير يعذبني:

- ماهو الوجود يا الزاهية..؟؟

- أن تعيش وتضحك.

- لماذا أنا موجود يا الزاهية..؟؟

- لتكون أنت.

السؤال الكبير يعصرني:

- من المسؤول عن هذا الوجود..؟؟

- كلنا اضحك يا ابن عمي يا حبيبي.

قفزت الزاهية تجري وهي تضحك من أحلامها قميص أصفر شعر فاحم أسود فاكهة الرمان بصدرها. تضحك تقفز، تنثر الأزهار حولها. كانت شابة لاهية تطارد الفراشات، تكلم في سكينة الظهيرة أحلامها.

السؤال يكبر في دماغي.

- لم لا تضحك...؟؟ هذا المساء ينحدر على الأحراش والضباب يغلف الضفتين أشعر بالجوع الى الدفء.. الا تشعر بالجوع..؟؟

عصرتني حمى التركيز. كنت في غيبوبة تامة.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ـ القمر بدا طالعاً من وراء الأكمات وأشجار الضيع الجميلة، ابتسم ياحبيبي، لايهمك سر الكون، بل عش اللحظة التي اعطيت لك. أنا جائعة الى الدفء انظري الى هذه الطيور التي تنحدر الى النهر، انها تخشى النار ولا تحترق أعشاشها. وأن حصل ذلك فأنها تنتقل بكامل حريتها الى أحراش أخري ومزارع غير التي ودعت. ونحن؟؟

ـ لاشيء وكل شيء.

ضحكت الزاهية بكل سرور.

ـ ما أقسى الوجود.

في الليل عندما تضحك الأنجم بصدر السماء، وتكون الجدة فاطنة علال قد خدرت أعصاب الأطفال بحكايات لا تنتهي. تغفو العيون وتنام. تتسلل الزاهية وتأتي الى الكوخ الذي أنام به قرب حظيرة الدواب. القمر في سماء الدوار الذي تداخلت بيوته الطوبية تحيط بها سياج العليق والصبار.

تحفر الكلاب حفرا تتلوى بداخلها تنفخ زغب جلدها تحت لسعات البرد عندما تمسح السماء صدرها في وسط الليل. سياج أشجار الكاليبتوس والصنوبر للضيع الممددة في طريق النهر ساهم في هذا السكون. القضبان الحديدية ترتمي تلمع تحت أشعة القمر ثم تختفي مبتعدة تتستر بظلام منعطف النهر. لا يمر القطار الا في الهزيع الأخير من الليل تكون قد دقت ساعة العمل في الضيع وسرى االبهائم تحت طلى الفجر الحشرات تعزف في جوقة ويتبعها تصفيق حناجر الضفادع. لاتغفو عيني، لا أستريح يتمدد الليل لا أستريح أنا. جسمها شاب كالأرض التي طال عطشها يريد ويريد.

ـ أريد دفئاً.

ـ الليل دافيء. .

ـ نعم، الليل دافيء،

ـ أجل.

الدفء ونقيق الضفادع يسافر في الليل الطويل.

ـ ماذا يقول القمر للمزارع وضفتي النهر. . ؟؟

ـ يغزل أشعة العشق في صمت يا الزاهية.

ـ يقول كلاما عجيباً ياسلمان.

ـ الدفء. .

ـ نعم أريد دفئاً. .

النسمة تلهو سعيدة في وحدتها وعين القمر تبعث بأشعتها عبر شقوق وأضلاع الكوخ.

ـ لماذا يرنو القمر الينا. . ؟؟

ـ يتجسس على دفئنا. .

ـ مسكين هذا القمر. .

ـ لماذا. . ؟؟

ـ لأنه عاشق. .

تصمت الأرض وتتنهد، لاتستريح الزاهية. جسم ملتحم بجسم، المد يكتب خطوطاً طويلة صامتة. تغطيني بشعرها نصير داخل خيمة على ضفة الليل المحرق وتختفي أشعة القمر، الحرفي الخارج. الأرض الكريمة تتنهد في صمت لا أنام.

ـ ماذا تنتظر الأرض. . ؟؟

ـ المحراث والمنجل. .

ـ والليل. . ؟؟

ـ الدفء. . .

صدرها البارز بالأشواق يتنفس في سكينة الكوخ نسمات الصيف كطفل صغير تنام الزاهية ولا تستريح الأرض من التنهدات. . .

تحللت أكثر كرة الحزن البارد تلاشت الموجودات واختفت. كنت أحلم بتلك الجزيرة التي تفتحت أكمامها ومالت تستمع لشهقات البحر. آه لو عدت الى الجزيرة. .

شعرت بأنني مطرود جاءني الطرد من جانب واحد. كنت مضطرا وخائفاً قذف بي في هذا الكون المخيف واللا أنساني أخذوني من رقبتي جذبوني من بطن أمي في أمسية خريفية الوجه. . الكوخ كان غارقاً في الأوحال والقاذورات يمر القطار يدك بعجلاته خلف معمل الزيوت السكة الحديدية الطويلة ولدت بدوار الحفرة الداور تجمع تناثرت أكواخه ملتصقة بضلع الحفرة.

تتجمع الأوحال والقاذورات وازبال الأكواخ بقعر الحفرة. كوخنا كان في عمق الحفرة. لأن أبي كان غريباً عن البلدة التي دخلها في المساء وأمرأته تسبقه وهويتبعها يحمل على ذراعه أختي الكبيرة. كانت أمي ترضع أخي الكبير أبي في غياب مستمر يجري وراء لقمة خبز يابس تتفضل المحسنات من الجارات على أمي الغارقة في النفاس بحساء دافيء. ومن حول الكوخ تطلق القاذورات خيوط رائحتها لتخنق الأنفاس دخل أبي مبللاً كلص مزق خرقة من جلبابه وستر ني بها. كانت امي تلقمني ثديها مسح أبي ناصية أمي.

ابتسمت أمي:

ـ بماذا نسميه. . ؟؟

ـ سلمان سيكون ابني سلاما دائماً. .

ـ نعم بهذا كلمتني الأرض.

ـ أو تكلمك الأرض. . ؟؟

ـ نعم.

ـ أنا لا أسمع صوت الارض.

ـ أنت أصم.

خرج أبي الى باب الكوخ. مسح دموعا ترقرقت حباتها ممتزجة بقطرات المطر. غطى رأسه بقب جلبابه (صباغة الرحمن) عينه على مغرب الشمس ونطق أبي في تلك الأمسية وقلبه يزخر بشتى العواطف.

ـ ليكن ابني سلمان سلاما دائما في هذه الحياة. .

الصراخ. تلاشت الموجودات تمزقت حباتها تحت ستار الدخان المزدحم من الشارع المنحدر من ساحة الخبازات ومن أحياء المقبرة خرجت الكاسحات تجر ثقلها في دمدمات مرعبة. سائقوها لبسوا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القبعات الأمريكية عيونهم غريبة وقاسية . احتلت زوايا الأزقة والأحياء بنادق الجيش وعصي الشيوخ والشرطة الفرنسية .

صاح سيدي حياً وهو يبكي :

ـ ذهبت أكواخكم يا قومي . .

سلمان فوق الشجرة . .

أنا فوق الشجرة . كعصفور صغير أتسلق الفروع ارتفع فوق الرؤوس فوق الأكواخ أنا فوق الشجرة أطلق بصري بعيدا يمسح الطريق ـ باب فاس ـ الذاهبة الى (الفوارات) فمزارع أهلي وكالطيور الغريبة أشعر بالغربة والألم العزلة .

. أنا فوق الشجرة أصبحت بعيداً في السماء تمنيت لو أنفتحت السماء و عانقتني بأذرعها أنا متعب أريد أن أنام على صدر السماء . الشمس قاسية . أوراق الشجرة ـ وريورة ـ كأذان الفيلة تظللني تنفست المقبرة تكاثر الذباب . اشتد الحر . صفق باب الكوخ القديم والمهتري خرجت أمي الى المقبرة لزيارة قبر ابنتها الصغيرة الاكواخ تتداخل في بعضها كالغنم أنا فوق الشجرة عيني على الطريق تمسحها تبثها أشواقاً ورسائل قلب صغيريتألم عالم الكبار مغلق كوجه السجن . أنا فوق الشجرة سألت الفقيه البارحة بعد صلاة العشاء :

ـ اين ـ هو ـ الله . . ؟؟

نفض الفقيه سهامه ضربني بالسوط ثم بصق في وجهي اجتمعت كمشة المصلين المتخلفة ببطن المسجد وانهالوا علي بأحذيتهم كانت سخريتهم مؤلمة على صدري الصغير . جروني كجرو مريض بالطاعون الى أبي الذي قبع أمام دكان الشلح وسط جماعة من الرجال . الصراخ يسبقني والشتائم تتبعني انتفض جمعهم تحلقوا حولي ككلاب مسعورة تباروا في ظهري بجلابياتهم القاسية المسامير . سال دم من رأسي ووجهي اسود وجه أبي غضبا احتقن الدم بعينيه نزع عمامته وقيد يدي سبقني صراخ القوم . أنا كلعبة فتح الكوخ فمه هرولت أمي من حفرة المرحاض التي كانت تقتعدها . كشرت كلبتي عن أنيابها صاحت دجاجتي القرعاء تبكي بصراخها ثم تطير فوق السياج القصبي . قيدني الى جذع الشجرة العجوز . الصفعات واللعنات السوط بألف لسان يقبلني يأكلني هلت الجارات ومرضعتي مريم .

اشتبكت الأصوات في عراك وسباب :

ـ أنه كافر .

ـ أنه زنديق وجب قتله .

يقول الرجال لأبي :

ـ أن لم تفعل فعلنا ذلك .

ويلتفت أبي الى أمي يشدها على تربيتي :

ـ لاتخافوا سأفعل . ،

ـ أنه كافر .

قصف صوت مرضعتي :

ـ ماذا فعل سلمان . . ؟؟

نظرت العيون الى العيون :

ـ أنه يسأل عن خالق الكون . .

ـ وبعد . . ؟؟

ـ كيف . . ؟؟ أنه كافر . .

ـ أنتم كفرة وفقيهكم الأعور الذي يغازل النساء وأب سلمان زنديق .

تداخلوا في سراويلهم . أقسم أبي أن أبقى في القيد . .

ـ اخرج من كوخ ابني (قالت مرضعتي في غضب)

تدافعوا ككرات المطاط ازدحموا بالباب كعلب الكارتون صفقوا جلابيبهم نفضوا ثم الكفر والجهاد في صدر أبي .

ـ أن لم تفعل فعلنا .

يفتل أبي شاربه القطي :

ـ سأشنق ولد الكلب .

في الليل ارقدتني مرضعتي على سريرها وأشرق الصباح وخرج سكان الزقاق يسألون . كنت وحدي في الألم اشتد الحر صاحت على وردية خرجت من بيت مرضعتي مريم كنت متعبا وفقيرا الى الدفء .

ـ هل ضربوك البارحة . . ؟؟

ـ أجل ياوردية . .

مسحت خدي بيدها ثم مسحت شعرها نام الكوخ الا من صراخ الأطفال بالزقاق رمت قميصها الطويل تمددت على فراش خالتها التي رافقت أمي الى المقبرة .

أنا فوق الشجرة . الحر ثقيل والصهد .

نزلت وانطلقت كأبتسامة الرياح أجري الى كوخ وردية التي في القيلولة . أمي ذهبت الى المقبرة . أبي في مزارع الغرب . أختفى أخي نهائياً كانت نائمة وعارية الا من غلالة الشمع الأصفر . غطست في النهر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

الأنفار

يوسف القعيد

صحاه والده من النوم، والدنيا مازالت في الليل، لم يشبع من النوم. عرف أن الدنيا مليله، لأن اللمبه الجاز نمره عشرة، كانت موضوعة على الفرن، الذي يحتل نصف الغرفة التي ينامون فيها. وكانت تهمس بضوئها الخافت والمتعب من اركان الغرفة الضيقة. في أول الليل، يبدو زجاجها لامعاً مصقولاً، والضوء الذي يشع منها قوياً، يفرش الحجرة بالاضواء والظلال الواضحة ويمكنهم رؤية الأشياء تحت الضوء بوضوح. وعندما يقف أحدهم فإن ظله يبدو محدباً. ومع تقدم رحله الليل، فإن اللمبة تضعف، يبهت نورها، وتغطى زجاجها طبقة من الدخان والغبش. ولايعرف أحد هل يبهت النور لأن الزجاج يقل، والفتيل يقصر. أم لأن اللمبة تبدو متعبة، مثل اصحابها من كثرة السهر.

عندما امتدت يد والده الخشنة تحركه، في محاولة لايقاظه. غضب الولد برهومة. اليوم اجازة من المدرسة. وقد منى نفسه بالليل، بأنه سيشبع من نوم ساعة الفجرية. تصنع النوم. واغمض عينيه. وبدأ يسحب انفاساً بهدوء ونظام، كالنائم تماماً، وحاول ان يحدث صوتاً مثل والده. دفعته يد والده اكثر، تحرك جسمه من مكانه، فشعر بالخطوط التي تركها الحصير الذي ينام عليه، واضحة في جسمه، كانت خطوطاً طولية، تبدأ من القدم وتصل حتى صدره في بعض الاحيان، كان رأسه يسقط من فوق المخدة فيكتشف ان هذه الخطوط تبدو واضحة في خده، خطوط حمراء، غائره في تجويف الخد نفسه.

رغم خشونه. . الحصيرة، المفروشه فوق الأرض مباشرة، والعدد الكبير الذي ينام في نفس الحجرة، الا انها كانت تأتيه في المنام الملابس بيضاء. طول عمره لم ير هذه الدرجة من البياض. بياض شفاف يرى من خلاله الأشياء، وكأنه قطعة من الزجاج.

الوجه وجه ملاك ومكان الذراعين جناحان يرفرفان حولها يحولان برد الشتاء الى دفء، وحرارة الشمس الصيفية الى نعيم، يقول لنفسه بعد الصحو: انها حلو.

اشتدت دفعات الوالد فقال الولد برهومة وهو مغمض العينين، كأنه يتكلم وهو نائم، أو أنه يحلم.

- الأجازة

إزدادت دفعات يد والده عن الأول. اكمل الرجل، انه يعرف حكاية الاجازة، قبل أن يعرفها الفالح ابنه، وانه يعرف ان الاجازة أسبوعاً كاملاً من الجمعة للجمعة، وهو يوقظه لاليشاهد جمال وجهه، ولكن ليسرح مع الانفار ثمانية أيام عمل، يحتاج أجرها. والنواية تسند الزير كما يقولون.

إعتدل برهومة، لامفر من القيام. قال وهو نصف نائم، ان الأبله. توقف الوالد امام الاسم:

- أبله

نطقه الولد برهومة ببطء. ولكن الوالد ضحك وارتفع صوته:

- أبله ومسكوها طبله.

شرح الولد برهومة لوالده، ان كلمة الأبله تعني المدرسة التي تعلمهم في المدرسة، اكمل الوالد، الست البيضاء ذات العيون الواسعة. التي في خضرة البرسيم وقت الربيع، والشعر الذي يصل الى مؤخرتها. ويعطي تحت الشمس لونا، اكثر زهزهة من ذهبية القمح وقت الحصاد. قال الوالد:

- النتايه التي تقول للقمر قم وانا اقعد مكانك، ياه.

قال الولد برهومة ان الأبله، اعطته واجباً يعمله في البيت، في العربي والحساب، يحتاج الى اسبوعين، وعليه ان يشتغل فيه طول اليوم، وجزء من الليل وان سرح مع الانفار لن يعمل الواجب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغير وجه والده عكرته حاله من الجديه والصرامة، امتصت السرور الذي سال من الوجه عند الحديث عن جمال الأبله. قال لبرهومة، بصوت عادت اليه الخشونة: الواجب يمكنه الانتظار، أما الافواه التي تطلب لقمة المعيش في البيت، فهي لاتعرف الانتظار تبخرت الخشونة من صوت الوالد، وهو يقول، ان برهومة ولد شاطر ويمكنه عمل الواجب في أيام المسامحة بعد عودته من العمل. وعمل الواجب مرة واحدة سيجعله ينساه، أما عمل جزء منه كل يوم، بعد عودته من العمل، سيجعل الواجب معششاً في ذهنه ولن ينساه ابداً.

برهومة طفل صغير، وكثير من حقائق عالمنا المرة، لم تتسلل الى نفسه بعد. ان الاقدام لم تدهس قلبه الاخضر. وان كان قد شم بالفطرة ومن رائحة كلمات والده، انه محتاج لعمله طول الاجازة. وان والده قبض يوميته ليلة الأمس. وصرفها على عشاء الليلة التي مضت. قد تكون اليومية جزءاً من ثمن الشاي والسكر والدخان وهي الاشياء التي عاد والده سعيداً بها في الليل.

كان الولد برهومة حزيناً، ومن غبشه الحزن أطل وجه برد حزنه البنت جلو التي تجلس بجواره، في نفس التختة. انها تذهب الى الحقول للعمل. قال لنفسه، لو أن البنت جلو ستكون موجودة، ولو جاء توزيعها معه، في نفس الحقل. اذن لأصبح يوماً سعيداً. يتكلمان بحريه، لن تكون في الحقل أبله تمنعها من الكلام، ولاعصا، ولادروس يجب الانتباه لها.

الحقل واسع، وقت القيالة، سيمر كأنه لحظة قصيرة، يتغذيان معاً يخلطان طعامهما. ولكن من يضمن له ذلك؟ فكر في سؤال والده ان كان والد البنت جلو قد قبض لها اجره ايضاً. شعر بغصة في حلقه، وبخجل يفرض نفسه عليه. ففضل الصمت. وان كان لايشغله سوى موضوع البنت جلو: هل ستكون هناك أم لا؟ وان لم تكن هناك فكيف يمضي اليوم الذي لن يعرف له بداية، كما ان نهايته ستكون ابعد من يوم بدء الدراسة.

قام الولد برهومة، حمل المخده التي كان يضعها تحت رأسه، خرج بها الى وسط الدار. على ضوء خيوط النور التي كانت تتسلل من السقف الخالى من المطب الى وسط الدار. شاهد المخده من جديد للمرة الكم تطالعه دماء البراغيث التي تنقرش وجه المخدة، الريالة التي تنزل من فمه، تركت لونا رمادياً، على شكل دوائر ومسطحات قريبة من شكل برك المياه، بعد نزول الامطار.

طلع على السلم الصغير، والذي يبدو مرتفعاً ولاينحدر بصورة طبيعية، لضيق وسط الدار. على السطح الذي يبدومثل راحة الكف، وضع المخدة، فوق عيدان الحطب، في الشمس. نزل بسرعة. واخذ البطانية التي كان يغطي بها نفسه، لكي يفرشها. كل صباح، يحملها الى السطح، يحاول معرفة لونها الأصلي، الذي تاه من كثرة الاستعمال يسأل نفسه: هل كانت بيضاء واتسخت فتحولت الى اللون الرمادي، أم انها كانت سوداء واجربت فأصبحت بلون التراب. ولايجد الاجابة على تسأولاته.

يفرش البطانية على مساحة من الحطب، هكذا علمته أمه. طلبت منه ان يقوم بهذا العمل. حيلها انهد من شغل البيت، والذهاب الى الحقل لمساعدة والده كل يوم.

يقف على السطح، يمد جسمه، يرفع يديه، يقف على اطراف أصابعه يتمطى بقوه ليقنع نفسه انه صحا من نومه قوياً معافى، وانه يبدأ يوما جديداً ينظر الى عالم سطح البيوت، لايتمكن سوى من رؤية البيوت التي في مستوى بيتهم أي البيوت التي من دور واحد فقط. أما البيوت التي بنيت حديثاً. ولها قاط ثان، فهو لايرى سوى نوافذها، التي تكون مغلقة في مثل هذا الوقت.

ينظر الى الاسطح، يجد ان بعض البيوت فرشت عليها الأغطية والملاءات والمخدات بعد الصحو من النوم. يكتشف في وقفته، ان المخدات لونها ابيض، مثل الحليب، الذي لم يشربه. منذ قررت أمه بيعه في السوق، ومثل لون قميص الأبله الذي ترتديه في الصيف، والذي يبدو لحمها من تحته اكثر بياضا من الحليب نفسه. يشاهد اغطيه من نوع آخر. لحاف له وجه ابيض، والوجه الآخر، مغطى بقماش ملون، له لمعان غريب تحت اشعة الشمس.

يحرك الولد برهومة يده في هواء الصباح البارد. يقول لنفسه انه لم يلمس هذا القماش من قبل. لابد وانه اكثر نعومة من الحرير نفسه. يقدر كل صباح. ان يسأل امه عن نوع هذا القماش ولكنه ينسى مرة سألها عن الملاءات البيضاء قال: هل تنام الناس على الملاءة بدلاً من الحصير. اسكتته أمه وقالت. ان من يضع ملاءه على السطح، يريد ان يقول للناس انه ينام على سرير.

أما السرير نفسه فهو حكاية اخرى. سيعرفها الولد برهومة عندما يكبر. مرة سأل ولداً عن اللحاف، والقماش الذي يلمع. وكان من عائلة تضع اللحاف مع الملاءات والمخدات البيضاء مثل القطن،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فوق السطح. فوجىء برهومة، ان الولد الذي ينام على السرير، ويضع رأسه على مخدة خالية من دم البراغيث والقمل ومن رياالته التي تسيل ليلاً. والذي يغطى نفسه بلحاف ناعم بدلاً من البطانية. التي كلما مرت عليها السنوات. تحولت شراشيبها الصوفيه الى شراشيب مدببه تأخذ شكل الابر. وقالت له أمه: ان الصوف يشيط من كثرة الاستعمال ـ قال: ان اللحاف لأنه ناعم وبراق يجلب له البرد. وان البطانية افضل منه خاصة في ليالي الشتاء الباردة.

نزل الولد برهومة، الى وسط الدار. دارهم صغيرة، ولاتوجد بها زريبة، لأنهم ليسوا من الفلاحين، والده يستأجر قطعه، من الارض. ولديه بهيمة واحدة. تربط في وسط الداريقترب الولد برهومة من المكان الذي تربط فيه البهيمة يرفع جلبابه. يمسك بحمامته ويضرب مرش الماء الذي كان محتبساً بداخله طوال الليل. ينظر الى الماء المشوب بصفرة خفيفة، وهو يختلط ببركه الطين والروث والماء تحت اقدام البهيمة. يحاول ان يجعل الماء يطرطش على قدمي البهيمه فترفس الهواء فتتناثر في الجوقطع الطين والجله من قدمي البهيمة. يشم رائحة اختمار الأرض ببول وروث البهيمة طول الليل فيسد أنفه ويمضي. اما قضاء حاجته، فيؤجله لحين الذهاب الى الحقول حيث يدخل وسية الى زراعة، بشرط ان تكون الزراعة عالية حتى تغطيه فلا يراه أحد يرفع جلبابه وينزل سرواله، ويقضي حاجته وينظف نفسه بقطعة من الطوب في ايام الدراسة، تضايقه صعوبة خلع ملابس المدرسة وإرتدائها، والعثور على مكان يضع فيه كتبه. كما ان العثور على قطعة من الطوب الجاف في الأرض المروية كانت تحيره طويلا.

في الحجرة الوحيدة، في البيت كله. والتي ينامون فيها، ويأكلون فيها، ويذاكر فيها، ويقابل والده الضيوف فيها. يجد برهومة والده وأمه واخوته الصغار كل صباح، يبدو الوضع هكذا، والده يجلس في مقدمة القاعة بالقرب من العتبة بجواره بلفة والده وشبشب امه. امامه فتعد النار وبه الحطب وقد تحول الى جمر من النار بعد ان أشعله أمام باب الدار، حتى لاتزداد طبقات الهباب الأسود على الجدران والسقف.

يفعل والده هذا وهو زعلان، لأن الدخان له طعم في الشتاء. ولكن مابالبد حيلة. على النار براد الشاي، وصوت غليان الماء يوش بهدوء وان كان يصلهم واضحاً، وأمامهم الافطار خبز جاف، يبلعونه بالشاي الأسود الثقيل ولأن الخبز يابس، فإن صوت تكسره تحت الاضراس يبدو شديد الوضوح يجلس الولد برهومة معهم يأخذ كوب الشاي ورغيف العيش ويبدأ في الاكل يخشى ان تجرح اللقيمات زوره من الداخل فيكسرها بيديه يفركها في كفه قبل بلعها يتعجب والده من ذلك يقول له: ان قرقشه الجاف هي نصف متعه الانسان من اكله. يقوم بسرعة، يتوكل على الله يخرج تسبقه دعوات أمه، بأن يكون له في كل خطوه سلامة. وان يوقف له الله اولاد الحلال في كل طريق يمشي في الحارة الضيقة، حتى يصل الى داير الناحية. بين منديل محلاوي، مربعاته الزرقاء والخضراء فاقعة الالوان. المنديل على شكل دائرة وهذا يؤكد صلابة الرغيف الموجود بداخل المنديل وتحت العقدة التي تتوسط الدائرة تماماً.

قطعه من الجبن القريش، وبجوارها أعواد اللفت الحادق هذا هو كل طعامة طوال اليوم. يأكله وقت القياله يبحث في الحقل عن شي أخضر، عود سريس، او جرجير أو فجل. وان كان يومه سعيداً يعثر على حبة طماطم. تقول أمه، ان اي شيء أخضر من الطعام يبل القلب. أما اللحم والزفر. وهي الاكلات التي لايراها، سوى في المواسم والاعياد فقط. فهي التي تسند القلب. وفارق كبيربين ان يبل القلب فيصبح طرياً اخضر وبين ان نسنده فلا يقع.

الولد برهومة يلبس جلبابا من الزفير. خطوطه طوليه. والطاقيه من نفس القماش. وان كانت الخطوط بالعرض تلف وتدور حول الرأس، على شكل دائرة ولون الخط اخضر، وهي خطوط عريضة قال له ابوه: انها من عرض خط الطماطم في الارض.
الجلباب له جيب واحد. أما الناحيه الاخرى ففيها فتحه يضع يده اليمنى في الجيب. ويده اليسرى في الفتحة. وقبل دخول اليد في الفتحة يشبك في إصبعه الخنصر طرف المنديل، الذي يوجد فيه طعام الغذاء.

الولد برهومة لديه حذاء واحد لايرتديه سوى وقت الذهاب الى المدرسة والبنت جلو ايضا، لديها حذاء لايختلف عن حذاء برهومة في شي، حذاء الولد برهومة، والذي يحتفظ به فوق الفرن. تبدومنه اصابع قدميه العشرة والشراب الوحيد مقطوع من نفس المكان الذي قطع منه الحذاء. والحذاء احضره له والده قديما مستعملا. اشتراه والده من البندر. من رجل يجلس على القل طوار المقابل لمبنى المركز. كان برهومة يتمنى لو اشترى له حذاء جديداً. تفوح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منه رائحة الجلد الجديد التي يشمها من اخذية زملائه. ولكي يرضيه والده قال له: انه اشترى له حذاء ابن المأمور. وأنه الوحيد في المدرسة كلها، الذي يرتدي حذاء، كان يرتديه ابن المأمور، والمأمور هو اكبر رأس من المركز كله في اليوم الدراسي الاول. والكل يباهي بما معه. اشار برهومه لحذائه وقال بفخر:

- كان يلبسه ابن المأمور

نظر الاولاد الى الحذاء بدهشة. ويبدو أنهم لم يفهموا الأمر. اكمل برهومة:

- اكبر رأس في المركز كله

وقبل ان يكمل الحكاية، خجل من بقيتها. معنى هذا إنه اشترى الحذاء مستعملا. مع ان البعض يشتري الحذاء. جديداً «بشوكه» من البنادر. والبعض يحضر معه صندوق الورق الذي كان يوضع فيه الحذاء. لف قلبه حزن غريب وتسأءل: لماذا لايستطيع والده ان يشتري له حذاء جديداً الولد برهومه يعرف طريقه، انه متجه الأن الى الرحبايه. وهي مساحة واسعة تقع أمام المسجد، وفي الصباح الباكر يتجمع فيها الانفار، مع بكه الشمس تدوس آقدامهم الحافيه على الأرض. وتتسلل الى جلدها برودة التراب المبلل نبدى الليل يحاول تدفئة أصابع القدمين، بأن يفركها ببعضها تتورم الاطراف من شده البرد، وتحمر من فركها ببعضها يقولون في البلد، ان البرد له عضه بعض الجلد ويجعله أزرق في بعض الاماكن.

- في امشير تلاقي لحمك على الكوم نسير.

هكذا يقولون من وصف هذا الشهر الصعب.

يسير الولد برهومه في داير الناحيه. والولد برهومه، اسمه المدون في أوراق المدرسة. والذي تنطق به شفتا الأبله، التي يبل منها الدم من شدة الاحمرار: ابراهيم. تنطق حرف الراء بطريقه تدغدغ طويته. في البيت، ينادونه: برهومه. وهم لايفعلون هذا لأن اولاد الاغنياء لكل منهم اسمان اسم رسمي والآخر للتدليل. ولكن لأن نطق برهومه أسهل من ابراهيم.

يجلس برهومه في الرحبايه، حتى يحضر بقية الانفار. تأخذ جلستهم شكل الدائرة. والجلوس يتم بالصدفه بجوار الجامع مباشرة. توجد مصطبه. وفي مواجهتها مصطبه اخرى ملاصقه للدوار. الذي يوجد في الناحيه الاخرى من الرحبايه. يبدأ الانفار الجلوس على المصطبتين. فذلك هو الوقت الوحيد الذي يمكنهم الجلوس على المصطبتين فيه. في الاوقات الاخرى، يبدو ذلك مستحيلا. لأن كبار البلد يجلسون عليها طول النهار وجزء من الليل.

والذين يحضرون بعد امتلاء المصطبه الأولى يجلسون على المصطبة المقابلة وبعد إمتلائها. يجلسون على خط وهمي، يوصل بين المصطبتين من الناحية القبليه. ثم على خط وهمي آخر يوصل بينهما من الناحية البحرية حتى تكتمل الدائرة.

اطل الولد برهومه على الرحبايه. وقف من المكان الذي يصب فيه الشارع من الرحبايه. الشوارع تبدو عالية. وكلها تصب من الرحبايه التي توجد في مكان اسفل الشوارع كلها. مثل ورقة التوت حيث تصب كافه الخطوط من خط غليظ يقسم الورقة الى نصفين.

وقف الولد برهومه.

شرب المرئيات أمامه. وهو يبحث عن أمر واحد هل حضرت البنت جلوام لا؟ جف الريق وتسارعت دقات القلب لدرجة انه خيل اليه، انه يسمع صوت ضرباتها على قفص صدره واضحاً. ونبتت حبة عرق صغيرة، رغم برودة الجو. طمأن نفسه انها نبت ولهذا فهي تحضر في الآخر غير معقول ان والدها يبقيها في البيت. في اجازة مثل هذه جلس الولد برهومة وان كانت عيناه لم ترفعا عن مدخل الحارة، التي يوجد فيها بيت البنت جلو. وكلما نبت من الحارة جسم صغير متحرك ضيق من عينيه في وله لرؤ يه القادم.

- شمس الشتاء فاكهة.

هكذا يقولون في الرحباية الواسعة. وخيوط الضوء تنزل فوقهم طاردة برد الليل. الذي استقر في عظامهم. يقولها اكثر من واحد منهم ومن يسمعه يتصور انه يقول الكل حباً في الشمس. مع انه يقال اشتهاءاً للفاكهة التي لايراها أحد من الانفار سوى في حقول الاغنياء. التي يعملون فيها.

في الرحبايه، يحضر المقاول رجل طويل وعريض ولايراه أحد الا في يده خيزرانه. واصابعه اصفرت من السجائر وفتحتا منخاره تبدو ان مثل المدخنة من كثرة الدخان الخارج منها على الدوام. وراءه ابنه، معه الدفاتر والاوراق. يعد الانفار ويقيد أسماءهم، من ثلاثة كشوف. من لم يقبضوا اليوميه في كشف، ومن قبضوها ليلة أمس في كشف ومن قبضوا اليوميه منذ فترة مضت في كشف ثالث يحضر كتاب الوسايا بعد قليل لاستلام الانفار ومن الوسيه يتسلم الانفار الناظر ويوزعهم على بمجموعات. كل مجموعة لها خولي، يقف وراءها ويلاحظ اعمالها ويصبح مسؤولا عنها.

بعد وصول المقاول، سرى إحساس الى الولد برهومة، بأن البنت جلولن تحضر وحتى ان حضرت سيحزن كثيراً، ان ضربها المقاول. بالخيزرانه التي معه. والتي يقال ان في آخرها مسماراً، يسيل الدماء من جسد من يضربه المقاول الواقف، وآخر الحارة التي ستصل منها جلو فكر في الجرى اليها، بمجرد رؤ يتها واعادتها الى البيت بدلا من التعرض لعصا المقاول ولكنه تساءل واليوميه من

يدفعها؟ هل يستطيع هو؟ آه لو كان يستطيع بدأ المقاول التوزيع فانشغل الولد برهومه بذلك.

ماشعر الولد برهومه الا والبنت جلو تجلس بجواره، حاول ان يتكلم ولكنها وضعت اصبعها الصغير، على شفتيها المضمومتين فأصبحتا في حجم حبة النبق تطلب منه السكوت حتى لايلفت نظر المقاول الذي لم يأخذ باله من حضورها متأخرة. قال لنفسه، انها سيتكلمان كثيراً عن معجزة افلاتها من عصا المقاول. وقال انه سيؤكد لها، ان وجهه خير عليها، وانه كان ينوي حمايتها من عصا المقاول حتى لو خسر اجرة اليوم كله او ان يضرب هو بدلا منها.

وجلو ليس اسمها الكامل المكتوب في شهادة الميلاد وبطاقة التموين واوراق الضمان الاجتماعي، التي قدمها والدها ليصرف له مبلغ شهري يساعده على العيش. وفي المدرسة، اسمها في كل هذه الجهات: جل الخالق وقد سماها بهذا الاسم خالها المتعلم والذي يحمل كتاب الله في صدره، ويضع عمامة على رأسه ويعيل إمام مسجد من بلد بعيد اطلق عليها الاسم من شدة جمالها الاخاذ يقولون انه بمجرد ان شاهدها حتى اغمض عينيه من بريق الجمال، الذي يشع عليه. قال:

- جل الخالق فيما خلق

ثم كرر:

- جل الخالق.

وكان اسمها، وكلهم خوفا من الحسد، ومن عيون الناس، سموها جلو فقط. والدها قال: ان الجميلة في حياة الفقير عجيبة وان كان السبب الحقيقي في اختصار الاسم، هو صعوبة نطق جل الخالق انه يتطلب من الاثنتان ان يعرف الكلام بالنجوى. جل الخالق؟ احتار والدها. اسم جميل وغريب. حاول ان يدرب لسانه على نطقه. وعندما فشل. قال خالها. سموها جلو وقالت أمها: اسم الدلع. قال واحد من الجالسين، انهم يفعلون مثل البنادر.

ليله الأمس، قال لها والدها، بعد ان عاد من الخارج.

- بكره تنزلي الرحبايه من بكه الشمس.

كانت تجلس على عتبة الباب، وجهها طاقه من النور. يبدو شديد الوضوح. لأن حوله الباب الخشبي الذي لالون له. والارضيه التي تأخذ لون الطين في هذه الأيام. والليل ينزل قطرات العتمة في كل لحظة تمر قامت، دخلت ودخل والدها وراءها مديدة، أمسك بالباب الخشبي الكبير والذي كانت حوافه ماتزال مشربة بماء المطر. اغلق الباب بهدوء حتى لايقع من الحلق الذي يدور فيه. انطلق من الباب صوت ليس صوت الانين العارى. ان يزيق يقولون انه بعد جفاف المياه التي شربها الباب من المطر، ستروح هذه التزييقه من نفسها ظل والدها ممسكا بالباب حتى استراح في مكانه. ومديده للعصفورة الخشبية وادارها حتى استراحت في مكانها، واغلق الباب من الداخل دفع الباب اكثر من مرة ليتاكد انه اغلق فعلاً. مع ان زوجته تضحك عليه فالبيت لايوجد فيه مايسرق. الدنيا ليست امانا ولكن لو حضر الحراميه لن يسرقوا سوى الاولاد ومن يسرق بنى ادم في هذه الايام؟ سيكلفه أكله وشرابه وملبسه ومصروفه لهذا لاخوف عليهم ولاضروره لاغلاق الباب كل ليلة خوفا من وقوعه في أحد هذه المرات.

داخل البيت، لم تتكلم البنت جلو. كل ماضايقها ان اجازة نصف السنه تتصادف مع شهر يتسلل فيه البرد تحت الملابس وينغز الجلد مثل الابر ويستقر في العظام نفسها والحقول براح، لاجدران ولا اشجار ولازراعات عالية تمنع الهواء الذي يصفر من شدة جريه. الحقول محاصرة بالرياح التي تهب من كل جانب. في بعض الحقول يوجد حض. ولكن الجلوس في الحض يعد جريمة لايجلس فيه سوى صاحب الحقل فقط اما هي فعليها ان تعمل منذ وصولها الى الحقل وحتى مشيها منه. وقت القياله تقضيه تحت شجرة لأنه ليس من حق الانفار الجلوس في الحض هي لاتحب ولاجازه بسبب البهدله في الحقول وكلام من يساوي ومن لايساوي من خلق الله، وضربهم لها في بعض الاحيان وهي لاتملك الرد على احد. مايجعلها تحب المدرسة، انها تعفيها من العمل في الحقول. وان كان والدها يرسلها الى المدرسة، خوفه من الغرامه التي عليه ان يدفعها وان كانت غرامه واحدة، اذن لهان الأمر. ولكنه سيدفعها اكثر من مرة سنوات ست طوال. وكلما اكتشفت المدرسة ان جلو غائبة كلما وصلته غرامه يدفعها من لحم الحى. المبلغ الذي يدفعه هو في أمس الحاجه اليه. ولكن الاكثر من ذلك. ان الغرامه تصل عن طريق العمده. والعمده حوله شيخ البلد وشيخ الخفر والخفراء ولابد من دفع مبلغ آخر او علبة سجائر مكانه. والا فالتهديدات لانهاية لها، الغرامه تفتح عليه ابواباً كثيرة.

يأتي منها الشر كل مرة ولهذا يسد الباب من الأحساس تذهب البنت الى المدرسة يقول لنفسه كل صباح: ست سنوات متى تنتهي اذن هذه السنوات الست؟

لم تتكلم جلو، ولكنها في الليل وقبل ان تغمض عينيها فكرة آه لو كان الولد برهومه معها. إذن الأصبح اليوم جميلا وساعدها في العمل وربما قام بالعمل بدلا منها. في الليل حلمت به جدع شارب من بز أمه يركب حصانا أبيض وشاربه يقف عليه الصقر غني وكبير ويخاف الكل منه. وظله يكفيها لالكي تعيش فيه ولكن لتجرى وتمرح ظله مساحته الف فدان من الارض كلها خضراء مزروعة والخير يثقلها والحصان الذي يركبه، يطير في السماء وصهيله يهز البيوت والأشجار البنت جلو والولد برهومه يجلسان على دكه

واحدة في الفصل شعرت بثقل في القلب الطرى وقالت ان العمل لن يكون له طعم مالم يكن برهومة معها نامت ولديها احساس ان الولد برهومه سيكون معها .

في الطريق الى الرحبايه ، نظرت الى البيت التي ماجفت حواف جدرانها من المطر الحارة مثل الخندق والبلد تبدو محاصرة بالاوجاع وبيتها محاصر بالوجع والبلد تبدو مبتلة بماء المطر الذي كان . والذي جف ماؤه منظر البيت يوحى انها بيوت مسكونه بالبرد ومشبعة بماء المطر تمشي في الطريق طين الشتاء يملأ الحواري مرت ايام على آخر مرة نزل فيها المطر . الدقات التي كونتها اقدام المشاة واضحة . ومن عمق الحارات المجاري التي تكونت في وسطها فيها الطين المتجمد وقد تجمع فيه الطوب والزجاج المكسور وريش الطيور ومخلفات الحيوانات «بكه الشمس» قالتها لنفسها ومع هذا فاليوم قصير صباحك مساك النهار يجري مسرعا مسلما نفسه لليل الشتاء الطويل لايوجد وقت قياله بمعناه الصيفي ولكن لابد من وجود الطعام للغذاء البرد يتطلب الأكل والمنديل المحلاوي الذي تحمله في يدها شكله الخارجي مثل شكل منديل الولد برهومة تماماً .

جلست بحواره ، التصقت به لان البرد كان منتشراً في كل مكان وشمس الشتاء العليله لم تتمكن بعد من طرد برد الليلة الماضيه الذي مايزال ملتصقا بالناس والجدران والارض . وصلت البنت جلو الى الرحبايه وقت توزيع الانفار . واطمأنت لأنها وجدت مكاناً بجوار الولد برهومه وتساءلت : هل يتم توزيعها معه في نفس العمل؟ تمنت هذا .

وصل مندوبو الوسايا ، الذين سيتسلمون الانفار بعض الوسايا بعيدة . ولذلك فالمندوب يحضر راكبا عجله يقول عنها الاولاد «حمار حديد» والبعض يصل راكبا حماراً من لحم ودم والبعض يصل على قدميه كل من يحضر يحدد العدد الذي يطلبه من الانفار سواء من الكبار او من الصغار يقول طلبه للمقاول ويقف بعيداً حتى يختار له المقاول الانفار التي ستسير معه ما من شخص من مندوبي الوسايا الا ويعرفه الولد برهومه والبنت جلو من تجربتها السابقه كانت الامنيه التي طافت بخيالها ان لايكون نصيبها في وسيه بعيدة حتى لايهد المشوار الطويل حيلهما . وان لايكون المندوب راكبا سواء حمار حديد او حمار من لحم ودم لانه يجري وتتقطع انفاس الانفار من الجرى وراءه حتى يصل الكل معاً من يتأخر عليه العودة الى بيته وكلما اسرع الحمار الحديد او الذي من دم ولحم اسرع الكل معه وينكرش النفس ويتصاعد عد السعال وتحمر الوجوه وتتيبس المفاصل وهناك الكثيرون الذين لايمكنهم مواصلة الطريق حتى النهاية بالسرعة المطلوبة تمنى الولد برهومه وتمنت البنت جلو ان يكون الحقل قريباً وان يكون المندوب على قدميه .

اكتمل العدد ، اذن سيبدأ المقاول التوزيع ، رفع ذيل جلبابه بيده وتمخض وعبر الدائرة الى منتصفها وبدأ في التوزيع اطلت لحظة الخوف التي لاتوصف عند الولد برهومة والبنت جلو الخوف من الفراق من ان يذهب برهومه الى حقل في وسيه وان تذهب جلو الى حقل آخر في وسيه أخرى والحقول بعيدة والوسايا بعيدة ببعد السماء عن الارض على حدود الشوف .

بدأت عصا المقاول تشير له الى الاولاد من تشير العصا يقوم من نفسه ويقف في المكان الذي تحدده له العصا ومن يقوم بعد هذا يكمل الطابور خطوط متعرجة من الانفار تسمى تجاوزا بالطوابير يتحسر الناس هنا فالطوابير في أخرها التعب والارهاق مع هذا يحبونها أما الطوابير في البنادر ففي اخرها الدجاج والبيض والسمك واللحم ومع هذا يتعب الناس هناك ويشكون من مجرد الوقوف فيها .

ماإن ينتهى المقاول من طابور حتى يبدأ على الفور في طابور وسيه جديده . من يذهب الانفار للعمل عنده من خلال المقاول ، لابد وان يكون صاحب وسيه ، حرامي كبير ، هكذا يقول الانفار وهم في الطريق الى الوسيه والحرامية واحد ، سواء الذين ورثوا هذه الارض ، ابا عن جد ، أو الذين اشتروها في الفترة الاخيرة . «العز بهدلة» يعلن عن نفسه باكثر من صورة لايختص . وراء الجدران مثل الفقير ابداً . ستفتش ومن يستأجر الانفار هو من يملك من الارض مساحة لايستطيع زراعتها بنفسه . ولا بأسرته الصغيرة ولا بالعزوة الكبيرة التي ينتمي اليها مساحة من الارض واسعة اكبر من جهده الف مرة ولهذا يلجأ الى الآخرين الذين لأراضي لديهم ومع هذا لدى كل منهم زند يرفع الفأس الى عنان السماء وينزل بها حتى سابع أرض يذهب للعمل بالاجرة في أرض الآخرين .

لايستأجر الانفار بهذه الصورة المنتظمة ، سوى اصحاب الوسايا وكلما تركز عدد كبير من الفدادين في يد واحدة يقول الانفار ان هذه اليد سرقت كثيراً من قبل . ومن يدري ، ربما كانت تسرق الآن الانفار انفسهم .

بدأ التوزيع ومع التوزيع خفق قلب الولد برهومه بشده لو ذهبت البنت جلو الى مكان آخر لأصبح اليوم فارغا من المعنى حتى الان لاشي يجعل الولد برهومه يطمئن لأن المقاول لاتوجد له طريقة معينة في اختيار الانفار في بعض الاحيان يأخذ الانفار حسب الجلوس يأخذ نفراً والذي بعده والذي بعده حتى يعطي الوسيه ماتريده من الروس ولكن يحدث ان هذه الطريقة تسبب المشاكل يشكو بعض اصحاب الوسايا ، من ان الانفار لم تكن مناسبة للعمل الموجود عندهم في اليوم التالي يبدأ في الاختبار المقاول له نظريه في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الانفار وفي العمل الذي يصلحون للقيام به . فهو يراعي عمر النفر حالتـه الـوسيـة الـذاهب اليهـا العمـل المطلوب هناك وهذا العمل لايعرفه النفر ابدا ولكن مندوب الوسيه يقترب من المقاول ويهمس له في اذنـه بنـوع العمـل حتى يراعيه عند الاختيار أما معرفه العمل نفسـه فلا تكـون سوى في الوسيه نفسها وعند التوزيع الثاني الذي يتم هذه المرة بمعرفة ناظر الزراعة في الوسيه .

الفكـر يطق في رأس الـولـد برهـومـه مثـل خليه نحل نقلت من مكانها الى مكان آخر وقت القياله في يوم صيفي حار وأصبح له ذلك الطقيق المخيف والبنت جلو سهمت سرحت اخـذتهـا بحـور الفكر مثل الموج في البحر الذي بلا شاطيء آخر والذي لم تره في حياتها ابدا ومع هذا سمعت عنه كثيرا موجة تذهب بها الى اخر الدنيا وأخرى تحضرها الى أول العالم في انتظار الخيزرانة المعروفه والجمله القصيرة التي ينطق بها المقاول حاسما ومحددا شكل اليوم كله .

اشارات العصا لجلو

ـ تعالى هنا يابنت

وقفت اول طابـور جديـد انفار لوسيه جديده الطابور السابق اكتمل تحرك مع المندوب الذي رفع يده علامه ان العدد كامل واخذ انفاره ومشى بعد وقوفها حضر المندوب وقال المقاول:

ـ وسيه الجزيرة

بلع الولد برهومه ريقه بصعوبه ذهبت جلو الى الجزيرة فالي اين يذهب هو؟ نظر الى السماء فوجدها فارغه كاد ان يندفع الى الناظر ليطلب منـه الـذهـاب مع جلو حاول الـوقـوف ، اولفت نظر المقاول بأي صورة من الصور.

ولكنـه خشي ان يحرن المقـاول ويعنـد ويـوزعه في مكان آخر سكت وانتظر كان المقـاول يسأل المندوب عن عدد الانفار التي يريدها وكم من الصغـار وكم من الكبـار الكلمات قليلة وتقـال كل يوم تقـريبـاً ولاتلفت نظر أحـد ومـع هذا فقد اكتشف الولد برهومه ان السؤال الـذي خرج من فم المقـاول ، كان طويـلا وان منـدوب الـوسيـه ، استغـرق فترة قبـل ان يرد وخيـل للولد برهومة انه بلع ريقه اكثر من مرة لأن تفاحة آدم في زوره ارتفعت ونزلت وتصور ان مندوب الوسيه جائـع لم يعـط ولم يفطـر ولم يغير ريقـه بكوب شاي حضر على لحم بطنـه وعنـدما ذكر رقم الانفار الذي يطلبه ، استفهم منه المقاول عن عدد الكبـار والصغـار من الانفـار المطلوبين وان مندوب الوسيه فكر قليـلا قبـل الـرد عليه وانه يرفع أصابع يده اليمنى ليوضح بها العدد وانه عند تحديد الصغار ثنى أصبعه ، حتى يدرك المقاول الفارق بين العـامـل الكبيـر والـولـد الصغيـر وقت طويـل مضى وانقضى وهما يتكلمان في هذا المـوضـوع البسيط وفي هذا الوقت مات الولد برهومه سبع مرات وعاد الى الحياة سبع مرات ورأى الويل من ثقل اللحظة عليه . دهر باكمله انقضى قبل ان يرتفع صوت المقاول وتمتد مقدمة عصاه يشيربها لبرهومة

ـ تعالى هنا ياولد .

جرى ، وقف بجوارهـا أمس بيدها وأمسكت بيده ضغط على يدها حتى كادت ان تصرخ ولخوفهـا من لفت نظر أحـد خرج صوتها مكتـومـا . ولكنـه سمعه واضحا بعد الولد برهومة كان المقاول يشير للاولاد فيخرجون الى الطابور وكان مندوب الوسيه يرتفع الوسيه :

ـ اثنين ، ثلاثة ، اربعة ، خمسه .

بعد ان وقف الولد برهومه ، بجوار البنت جلو، وتشابكت أصابعهما الصغيرة تمنى ان لايحضـر أحـد معهـما . يكفي هذا ولكن منـدوب الـوسيـه ، استخـدم أصـابـع يده الخمسـه اكثـر من مرة ليحدد رقم الانفار الذي يطلبه .

كان العدد متوسطا ، وكان الكل من الاولاد الصغار فاستراحت نفس الـولـد برهـومه عندما يكون معهم انفار كبار، في سن أبائهم ، فإن اليـوم ينقضي نصفـه في تلبية طلبات الكبار الذين في سن والده ولايجـب رفض اي طلب لهم هكـذا تقـتضي أصـول الادب التي علمهـا له ابـوه في البيت طلبـات الانفـار الكبار، في بعض الاحيان تكون من أمكنه بعيده وتعطل الولد برهومه عن عمله مثل الذهاب الى طلمبـة الـوسيـه واحضـار شربة ماء باردة او البحث عن احد في الحقـول الـواسعـة ، معـه عود كبريت او شطـاطه اوورقة . طلبات الكبار غريبة وهولا يجرؤ على الرفض اليوم كله مثل الشهد من أوله والمنـدوب بدون عجله اوحمار. والجـزيـرة اجمـل مكـان بين الوسايا كلهـا . وهي ليست جزيـرة بالمعنى المعـروف ولكنهـا مسـاحـة من الأرض تقـع بين الجسـر العـالي . الـذي كان يحمي البلد من شر الفيضـانـات ، ايـام ان كانت هنـاك فيضـانات ، وبين البحر نفسه .

والبحـر اسم يطلق على نهر النيـل في الغرب ، الجسر العالي المغطى بالاشجـار العـاليـه والبوص لايبدومن الجسر شيء من كثرة الخضره التي تغطيـه وفي النـاحيـه الاخـرى النهـر المياه التي بدون حد والتي أصبحت زرقاء اللون بعد اختفاء اللون البني الداكن منها . من ينظر يجد اشـرعـه المـراكب وهي تشـرب من قلب السماء الصافية السفن تتحرك على البعد تبدو بطيئة ، بطيئة ، هادئة . لاتصل أصوات من ذلـك المكـان البعيد ومن الشاطيء الأخر تبدو المرئيات مثل الحلم .

النـاس تتحرك بهدوء الاجسام صغيرة والبيوت مثل علب الكبريت والاشجار مثل الحشائش الصغيرة تبدو الحياة الناحية الاخرى وكأنها خلت من المتـاعب هذه الحـركة الهادئة تقول لك . ان الناس لاهموم لديها الطعام متوفر والارض وفيرة والمياه تروى الأرض ويفيض فيها ولم يبق مايعـاني منـه النـاس قال الـولـد برهـومـة هذا الكلام لوالده

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضحـك في نفسـه قال له ان بعـد المسافـة هو الـذي يعطى هذا الانطباع حتى الناس في البر الأخر يقولون هذا الكلام عن بلدنا مع ان التعب هد عمـرنـا وأكـل ايـامنا وبدد حيلنا لااحد يعرف الراحة ابدا قالها الوالد بصورة مؤكدة اغضبت الولد برهومه تساءل.

ـ لأاحد

رد الوالد من جديد

ـ لااحد

لم يصدق الولد برهومه كلام والده سأل نفسه حتى اصحاب الوسايا يعـانـون من التعب قال الـوالـد وكأنـه سمع كلام الولد برهومة من يحمـل الطـين تعبان ومن لايحمل سوى اكتافه تعبان ايضا قال الولد برهومه لنفسه: ان هذا الكلام لايدخل دماغ احد ابداً.

سار الكـل في الطـريق، الـولـد برهـومـة بجـوار البنت جلو شاهـد عصفـورين يقفـان على فرع شجـرة بدأت الاوراق التي تنبت على فروعهـا في الظهـور كان العصفـور ان يبـد وان وسط زغب الاوراق الخضراء والتي تبدوخضرتها قريبة من اللون الأصفر. كان العصفور يمد منقاره يشرب بعض المياه المتبقية في تجويف فرع الشجرة من طل الليـل ونـداه ويتحـول مع الصبـاح الى قطـرات بللورية من المياه. العصفـور يأخـذ قطرات الماء يقترب من منقار العصفورة لكي يضع المـاء فيـه توقف الـولـد برهومه شديد البنت جلو أشار الى العصفور والعصفـورة عندما تمكنت من رؤ ية المشهد كان المنقار الصغير، قد ابتعـد عن المنقـار الأخـر، وان كان المشهد مايزال معلقا ومذبذباً في الهواء الصباحي المنعش همس لها:

ـ وليف ووليفه

نظرت له البنت جلوولم تعلق على كلامه لأنها لم تعثر على الكلمات المناسبة التي تقولها في مثل هذا الموقف.

سارا معـاً، شعـر الـولـد برهـومه بنشوه داخليه قال لنفسه: ان العمـل في الحقـول ربما كان افضل من الذهاب الى المدرسة تساءل هل يمكنـه وضـع المـاء في فم البنت جلو من فمـه مبـاشـرة بنفس الطـريقـة التي شاهـدهـا فكـر في سؤالهـا ولكنـه نظر اليها فوجدها ساهمة، وحمرة جديده بدأت تغزو خديها فخاف ان يغضبها السؤال فسكت. وان كانت الصورة لم تفارق خياله ابداً.

البنت جلو كانت فرحـة باليـوم حتى الآن كانت تدرك ان سبب سعادتها وجود الولد برهومه معها وصلا الى الدوار كان هناك الناظر وهـو رجـل كبـير في السن دائما يبدو باللباس الداخلي. وهو سروال طويـل يصـل الى قدميـه وقميص وفـوقـه صدري ورأسـه مربـوط بمنديل محلاوي لونه ازرق غامق يقف الناظر وحوله اكثر من خولى هنـا ايضـا ستتم عملية توزيع جديدة ولكن الولد برهومة كان يبدو مطمئنا لانها منذ خروجها من البلد وهو والبنت جلو يبدوان وكانها شخص واحد هنا يمكنه التصرف فقد وصلا الى مكان العمل ومن الصعب اعادتها الى البلد وقف الاولاد وبرهومة يبدو اكثر التصاقاً بجلو من قبل الناظر مشغول وراءه الف عمل يقولون عنه انه مثل أم العـروسـة فاضيه ومشغوله يقول لكل خولى العمل الذي سيقوم به ومكانه وعدد الانفار الذي سيأخذ معه ثم يمشي. اقترب الناظر من الاولاد قسمهم، قال التعليـمات بسـرعـة اقـترب من الـولـد برهـومـه، دفعـه الى مكـان بمفرده ولكن برهومه كان مايزال متشبثا بالبنت جلو. وعندما تحرك تحركت البنت معه لم يتكلم الناظر ولم يمد يده ليفصلها عنه. ولكنها بعد ان أصبحا في مكان واحد بمفردهما قال.

ـ فدان الذره البحرى

انتظـر الـولـد برهـومـه وانتظرت البنت جلو ان يأتي معهما انفارا أخرون ولكن الناظر بدأ في توزيع الانفار على اعمال اخرى تساءل الـولـد برهومه وهل يبقيان بمفردهما اليوم بطوله قال لنفسه: من كان يتصـور هذه السعـادة غير المحدودة. انهما نفران فقط وهذا معناه انه لن يكون معهما خولي.

ولكن سيمـر عليهمـا اقـرب خولي لهما وحتى البنت التي تحضـر الميـاه المعـين لن تكـون معهـا طول الوقت ستحضر المياه وتمضي. برهومه وجلو بمفـردهما ياه القلب مثـل قطعـة الـزبـد، واليـوم ناعم اقصى مايتمناه هو ان يكونا في حقل واحد معاً فكر في الجرى مع البنت جلو الى فدان الـذرة البحـري قبل يرجع الناظر من كلامه قبل ان يسيرا الى فدان الذرة البحري قال لهما الخولي، انه سيكون قريباً منهما وانه حتى بدون الحضـور اليهـما سيشـاهـدهما دون أن يشعرا بذلك.

ـ الخف عملية سهلة.

قال الخولي:

ـ الفدان مقطوعية تطلعوا تنزلوا بيه

شمس الشتـاء اصبحت مؤكـدة وان كان النـدى مايـزال عالقـا بالنبـاتـات الصغيرة مثـل كرات البللور، ويعطى الـوانـا جميلة مع النبـاتـات الخضـراء ضرب الـولـد برهـومـه عيـدان النخيل بقدميه فتناثرت قطرات الندى على قدميه فشعر ببرودة جديدة فدان الذره بعيـد ورغم ماقـالـه الخولي فهولن يمر سوى مرتين فقط الاولى قبل القيـالـه والثانية وقت العصارى عندما تستعد شمس الشتاء الذهبية لان تودع الحياة والناس وتتركهم لبرودة الليل القادمة الخولي يراهما في كل وقت كما يقـول على سبيـل التهـويش. عينـاه عليلتـان وهـو يبربش قبـل التمكن من رؤ يـة الاشيـاء على بعـد خطـوه منه. في الطـريق شرح لها العمـل الـذي سيقومان البعض يقول ان العملية اسمها خل الذره والبعض يقول انها خف الذره وهي عملية تتم بعد ان تنبت عيدان الذره في بطن الارض ويصبح طوله شبرين والسبب

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

فيهـا ان الفـلاح يضـع في النقره الواحدة عددا من بذور الذره يصل لخمسة بذرات في النقره الواحدة حتى يضمن ان يكون هناك نبات في النقـره انـه يفعـل هذا لانـه لووضع بذره واحدة ولم تنبت ستبقى النقره خالية من النبات اما ان وضع اكثر من بذره ضمن خروج اكثر من نبـات وبعـد ان تكـبر النبـاتـات يخفهـا او يخليهـا يقلع العيدان العليلة وهي العيـدان الصغـيرة او الصفـراء او الـذبلانـه التي تبدوأوراقهـا منكسة نحو الأرض حتى لاتشارك العود القوى غذاءه وماءه فيبدو عليلا أما العود القوى، الاخضر والذي يميل اخضراره الى اللون الرمادي او الازرق والذي يبدو مشدودا نحو الارض فهو الـذي يبقى في النهـايـة وعمليـة الخف سهلة يضـع اليـد على جذر النبات ويشده بقوه، مرة واحدة حتى يخرج من الارض بجذوره فلا تنمو مرة اخرى العيدان التي تخف لها فائدتان اما ان تأكلها البهائم او تبقى في الارض لتتحـول الى سماد وان كان البعض يفضـل جمع هذه العيـدان في مكـان واحـد لان وجودها وسط الحقل يعوق المياه التي تروي الـذره سارا معاً بدت لهما الحقـول مثـل راحة يد مستويه يتناغم فيها اللونان: الاخضر والرمادي تبدو الحقول مستوية السطح ومن فوقهـا تنسـدل الخيمة الزرقاء مساحة من الهدوء والسكينة لونها ازرق موشاه ببقع رماديه داكنه في اكثر من مكان كانت تتحرك بعض السحب وان كان المشهد كله يتم في حاله من الصمت التام.

على رأس الحقـل ربطـا المنديل المحلاوي الذي يضع فيه غذاءه في جذع شجـرة وربـط منديل البنت جلو في جذع آخر خوفا من النمل والكـلاب الضـاله التي تملأ الحقول في هذه الايام وخوفا من السرقه بعـد ان ضاع الامـان القديم كان بوده ان يعلق المنديلين من شجرة عالية ولكنه خاف من تسلق شجرة عاليه ربما يقع فتنكسر رقبته.

وقف بالقـرب من وسـارة الحقـل. أمسـك الـولـد برهـومـه خطـاً، وامسكت البنت جلو الخـط المجـاور لبرهومه كل منهما يسير في بطن الخـط يخف الـذره بيده اليمنى ويضع العيدان التي يقلعها على يده اليسرى التي يثنيها في تجويف الثنية يضع العيدان يريحها في وضعها وعنـدمـا يثقـل الحمـل على اليد الصغيرة يحمل العيدان الى رأس الحقل يضعها حتى يحضر الكلاف من الوسيه ومعه حمار، يحمل فوقه العيدان الى الدوار.

قال الـولـد برهـومه للبنت جلو، انه سيحمل العيدان بدلا منها الى رأس الحقـل واثنـاء العمـل التقت العيـون وتلامست الايدي فإحمر وجهها وان كانت لم تدر سبباً لخجل ولاحمرار الاعين اما الولد برهومه فقد اصابته رعشه جديدة لم يشعر بها من قبل ابداً.

كان يبـدأ الخـط من رأس الحقـل ويستمر نازلاً حتى آخر الحقل من النـاحيـة الاخرى ثم يعودان ماسكين في الخطين الاخرين مع مرور الـوقت ابتعـدت بهما الخطـوط عن حدود الحقـل واصبحـا في قلب الـزرع كان الـولـد برهـومه سعيدا بسهوله العمل ولكن ماأحزنه ان العيدان التي كان يقلعها من الارض كانت بها بقايا حياة وعندما كان بعضها على رأس الحقل بجد ان الذبول تسلل الى اوراق العيدان وجـذع العـود لم يعد متماسكا والعود اصبح جذعه مائلا نحو الارض والاوراق المشـرشـرة الطـويله اصبحت مثـل خرق القماش القديمة يشعر بالاسى يمسك بقلبه ويتساءل ماذا جرى للعود؟

الـريـح تضـرب في الوجه المكشوف والرأس العارية، والحقول تبـدو مثل الملاعب المشوشبة وقت العصارى تصبح شمس الشتاء عليله خيـوط الضـوء الاصفر الباهت واهنه ولسعات البرد لها طابع خاص اقسى من برد الصباح والليل البعيد يقترب حاملا معه البرد الحقيقي الشمس قنـديـل من النحـاس سارحـة في ذوائب السحب القطنيه البيضاء المثقله باللون الرمادي.

العرق في الشتاء نادر وامه قالت ان عرق الشتاء دليل قلة الجهد والتعب نبتت حبـات العـرق على وجـه الولد برهومه كان يجري في الخـط ويعـود في لمح البصـر كان يسبق البنت جلو ثم يسـاعـدهـا في خطهـا حتى يلتقي معهـا ليتصنع انه لايراها حتى يخبط فيها ويقعان معا على الارض كركرة الضحكات لها صدى جميل في صمت الحقول.

آخر النهـار لايمكن الولد برهومه ولاالبنت جلو ترك الحقل، الا بعـد حضـور من سيحمـل الذره الذي تم خله يغسل كل منهما يديه وقـدميـه ويمـر بالمـاء على وجهه يتجهان الى مكاتب الوسيه عملية التتميم يحضـرهـا منـدوب المقاول العملية تشمل ملاحظات الخولي على عمل الانفار وطلب استبعاد بعضهم واحضار اخرين من الغد بعـد التـمام يقـوم الخفـير بتفتيش الانفار يضع كل نفر منديل طعامه على الارض ويفـك ربـاطـه ويقلب الخفير في الاكـل احيانا يمتد الخفـير في كاد ان ينكسـر من كثره الانحنـاء والشي صعب في ذلك الـوقت الموحش الـذي يفصـل بين اليوم الذي مضى والليل الذي يهجم على الكـل يبـدو الطريق طويلا والبيت بعيد والراحة يفصلها عن الانسـان سبع سماوات وسبعة حقول وسبعة مدقات يقول الولد برهـومـه للبنت جلو ان الحـل الـوحيـد حتى يمر الطريق بسرعة ان تغمض عينيهـا وهي تسـير حتى لاتـرى الاشيـاء من حولهـا وحتى لايـزيـد التعب من بطء المشيـه وبعـد البيت المشي على مدقـات صغـيرة تتسـع لشخص واحـد فقـط والـرؤ ية لالزوم لها لان القدم يعرف طريقه بمفرده.

يغمض عينيـه وتغمض عينيهـا تسير وراءه يشعر انه يربط حلمه بحلمهـا يتكلم البعض يجرح الصـوت فضاء الحقول الواسعة يشعر برهومه ان قلبه يفتح لجلو بابه ونوافذه حتى يتسلل هواؤ ها اليه.

القفاز

بوريس دياسنكو — **ترجمة: هالة لطفي**

تركت المدينة القديمة الصغيرة الحالة لدى الملازم سرجي يغوروف انطباعاً بمنتهى الخصوصية حالما غادر محطة القطار في طريقة الى مركز القيادة.

ان الحرب لم تمس شيئاً . . فالبيوت الخشبية العتيقة كانت ماتزال هناك، والازقة الضيقة بمنعطفاتها الغريبة تطل من فوقها الكاتدرائية الضخمة، لم يغيرها الزمن اكثر مما فعل باسراب الغربان التي بنت اعشاشها في برجيها. لقد تركت الحرب آثارها على وجوه الناس فقط أما المدينة فقد بدا كأن اهالي «انابيرغ» لم يدركوا حقاً ما الذي حدث. لم يكن يوجد هناك خبز ولا ماء. وأجراس الكاتدرائية صامتة صاقة. . فقد جاء الروس. لكن سكان «انابيرغ» كما يظهر، تقبلوا الأمر كله وراحوا ينتظرون بلا مبالاة ان تعود الامور الى مجراها الفديم.

أعلم سرجي يغوروف الكابتن مولودين بحضوره. حياه هذا بتعبير امتزجت فيه السعادة بالأسى :-

- **«ماالذي اقترفته كي ترسل الى هذه البقعة التي نسيها الله؟**

-**«لم افعل شيئاً. لقد تطوعت للمجيء الى هنا»**

- **«أتعني انك جئت الى هنا بكامل ارادتك»؟**

كان هذا اكثر مما ينبغي بالنسبة لمولودين. وفي التوادرك سرجي يغوروف ان هذا الرجل - العاطفي المتهور، الممتلىء حيوية برأسه القوقازي اللماع الكبير الذي تكاد عروقه ان تنفجر - لابد ان يشعر بالنفي في هذه المدينة الصغيرة النائمة العتيقة فبادره متسائلاً بابتسامة باهتة «أحقاً ان الامر سيء الى هذا الحد؟».

- **سيء؟ عليك ان تلقي نظرة فقط الى الطريقة التي يعيش بها الناس هنا، انها أشبه بالمقبرة! كل شيء قد اختلط ببعضه، كل شيء يعتلي سقف البيت المجاور. . انك لتختنق هنا. »** قال ذلك متذمراً وهويشد على ياقته بقوة: **«انتظر حتى ترى الناس هنا! ان مايجري في عروقهم هو حليب ماعز وليس دماً وعلينا ان. . اوه!».**

اطفأ سيجارته على حافة المنضدة ورماها باتجاه حاجز المدفأة حيث انتشرت دزينة من أعقاب السجائر. لم يكن هناك في الغرفة غير منضدة بالية وكرسيين مما يستعمل في المكاتب.

كانت لمولودين اراء حول كل شيء - حتى الكاتدرائية اخذت نصيبها من النقد.

- **«كاتدرائية - جيد، عظيم، قطعة من املاك خاصة مسورة. جدران فوق، جدران تحت، وقبور تحيطها في كل ناحية. ان اسنانك لتصطك من البرد وانت في منتصف الصيف. أتعلم لماذا لانملك مثل هذه الاشياء في «كوبان»؟ لاننا نحب سماءنا المفتوحة! بل انني سأشعر بسعادة اكبر لو كنت ميتاً هناك بدلاً من وجودي في هذا المكان».** قال ذلك وانتفض مرتعداً.

- **«ياإلهي! سيكون هذا الرجل قائداً صعب المراس».** فكر سيرجي وهو يقف مستعداً للخروج: . .

- **«سأذهب لألقي نظرة على غرفتي».** قال ذلك وهويخرج من جيب صدريته قصاصة من الورق. فرد مولودين بأشمئزاز: **«يقولون انها مدرسة متقاعدة»**

فتحت الباب لسيرجي امرأة مسنة ضئيلة الحجم، تصنع نظارات ذات اطار فولاذي. كانت تبدو ذكية وشديدة التيقظ.

- **« تفضل بالدخول».**

قالت ذلك بنبرة غير عدائية ولكنها متحفظة جداً.

كانت الغرفة نظيفة وبهيجة، لاحظ سيرجي ان هناك على الجدار صورة شاب في زي ضابط ألماني.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- «**هذا ابني**». قالت المرأة الضئيلة الحجم المسنة بسرعة.
- «**ارجو ان ترفعيها من هنا**».
- «ارجو المعذرة، انها غرفة ابني».
- **هي الآن غرفتي. ارجوك ان ترفعيها**.

انزلت الصورة من مكانها وقالت بصوت مرتجف ساخط «**لم يفعل ولدي شيئاً يخجل منه، حتى عندما كان جندياً**».

- يجوز ذلك، فأنا لاأعرف ابنك.
- **انه لايختلف عنك، ولكنه لو كان في بيتك لما تحدث الى والدتك بهذه الطريقة**.

- لم يعد لي ام بعد الآن. والآن اريد ان افرغ حقائبي.

غادرت الغرفة دون ان تنبس بكلمة اخرى وهي تضم الصورة الى صدرها. جلس سيرجي على كرسي ذي مسند. وامام النافذة كانت هناك شجرة تفاح فتية، مزهرة، لكنه لم ينتبه اليها. كان يتطلع الى الجدار حيث تركت الصورة بقعة داكنة مربعة على ورق الحائط الباهت فيما راح ذهنه يفكر «كانوا رجالاً مثل اولئك الذين فعلوها». والاب؟... وقفز في مكانه وبدأ يفرغ حقيبة ثيابه. من الافضل عدم التفكير بهذا الامر بعد الان.

بعد ان اخرج ثيابه وكتبه ودفاترة وما بقي من اشياء راح يفكر: ماالذي سيصنع بالطعام الذي تبقى له من رحلته.

فتح الباب ونادى السيدة غوتشلبخ. دلته السيدة على مخزن المؤونه، وضع سيرجي على الرف علب اللحم، ومرق اللحم، والزبد، وكيس المعكرونة. كل شيء كان نظيفاً. كان هناك صف في الجرار الزجاجي اللامع وقد لصق عليها رقع كتب عليها: سكر محبب، دقيق، معكرونة وهكذا. ولكن.. فقط حينما كان يغادر الحجرة، تنبه فجأة انها كانت جميعاً فارغة. وكانت كذلك صحون الزبدة والمربى بل وحتى دلو النفايات.

وقفت السيدة غوتشلبخ تنتظر. نظر اليها عن كثب ملاحظاً كم كان خدلها شاحبين باهتين، وكم كانت يداها هزيلتين معروقتين. ان وزنها لايمكن ان يكون اكثر من ثمانين باوند. وفجأة شعر بشفقة تجاهها. وحين مرّ بجانبها قال لها:

- «**خذي ماتحتاجين. غداً تصلني مواد غذائية جديدة**».
- «شكراً لك».

حين دخل المطبخ فيما بعد كانت السيدة تجلس عند المائدة وعلى الغطاء المشمع الابيض كانت هناك شريحتان من الخبز الجاف وبصلة.

بادرته بالكلام قبل ان يستطيع الكلام: «**انه صحي جداً، انني اتبع نظاماً غذائياً يعتمد البصل... انه ينظف الجهاز الهضمي...**».

اتجه سيرجي الى النافذة. كان الظلام يزحف على الزقاق الضيق، ولكن برجي الكاتدرائية كانا مايزالان يتوهجان في اشعة الشمس الغاربة فيما راح سرب من الغربان السوداء يدور حولها وهو يطلق صيحات عالية مثلما كان يفعل منذ ان بنيت للمرة الاولى.

- «**كم مضى من الزمن على هذه الكاتدرائية؟**» سأل سيرجي، الذي كان قد درس الهندسة المعمارية لمدة ثلاث سنوات قبل الحرب.
- «**ستمائة عام**» قالت السيدة والقت بالشريحة الاخيرة من البصلة ومابقى من فتات الخبز في فمها. «**ويجب ان تعلم ايضاً بأن العقود والأقواس تختلف عن غيرها. فقد بنيت بالبيض وخثارة اللبن**».

ظن سيرجي بأنها تمزح.

- «**كلا انا جادة تماماً، البيض والخثارة والرمل تنتج مادة اصلب بكثير من الملاط**. هذا **اكتشفه البناؤون القدماء وقد قام مدرسنا في الرياضيات السيد ساليبرغ بتحليل المسألة كلها وجاءت نتيجة** حساباته انهم لابد قد **استخدموا في القليل ثلاثة ملايين بيضة، وخمسمائة الف وزنة من الخثارة**». اعلنت السيدة ذلك **بطريقة لاتخلو في الفخر**. وقد جرهما ذلك الى تبادل الحديث حيث راحت السيدة غوتشلبخ تتحدث عن الكاتدرائية وعن «انا بيرغ»، فيما كان سيرجي يستمع اليها بفضول، واذ كان يعود الى غرفته «**لاريب ان مولودين سيلعنه لانه لم يذهب اليه ذلك المساء**» **ولكنه شعر بأنه لم يضع وقته سدى**.

ارتفع القمر في السماء وكانت الكاتدرائية التي بنيت بأمر من احد رؤساء الاساقفة في ايام الحملات الصليبية، تبدو كجبل جليدي لايطال.

في تلك الليلة حلم سيرجي بأمه. كانت تقف قرب جبل من البيض وقد اخذت ترمي به على ملاط هائل الحجم، فيما جلس سيرجي قريباً وراح يبني صندوقاً من الرمل.

في الايام اللاحقه كان لدى سيرجي عمل كثير، بفضل مولودين. لم يتمكن سيرجي من التعرف على مكتب مولودين بسهولة، حيث وضع مقعدين من الجلد وطاولة عليها جهاز هاتف. وبذلك سيكون بمقدور مولودين ان يزمجر في الهاتف ايضاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- «سأبدأ الهجوم الكبير» حيا مولودين سيرجي وهو ممسك بالسماعة، ثم زمجر في الهاتف: «واذن، هل انت جاهز؟ امسك لسانك واستمع الي. اذا لم يكن المقر جاهزاً هذا المساء، سأرمي بك خارج منزلك وانت في سروالك الداخلي. لقد سمعتني جيداً.. بسروالك الداخلي. حتى وان كنت انت المحافظ هل هذا واضح؟».

اعاد السماعة بقوة: «النذل!». وقد أحمر رأسه الاصلع الكبير.

«لم تقف هنا هكذا؟» صرخ بسيرجي. «هيا انطلق وجد لي محافظاً جديداً! هل تستطيع ذلك؟ لم ينسف منزل واحد في المدينة بأكملها ولكن لا احد يتسطيع ان يجد زاوية واحدة. ثلاثا مائة شخص، نساء واطفال، ينامون في الشارع ولا أحد يهتم بذلك. ان الذين يعاد توطيتهم أناس من الدرجة الثانية هنا. عليه ان ينتبه هذا المحافظ، ذو الياقة البيضاء!».

ومضى اليوم كله على هذه الوتيرة، وظل مولودين يصرخ حتى بح صوته، كان ذلك اسوأ في مهمة سلاح الفرسان، كان يمسح رأسه الاصلع بمنديل قذر، يضرب المكتب الماهاغوني اللماع بقبضته، يرمي بأعقاب السجائر نحو المقعد - رغم وجود منفضتين للسجائر على مكتبه - ولكن يجب الاعتراف بأنه كان دوماً، تقريباً يحصل على كل شيء يريدة. ان حامل صولجان الكاتدرائية ماكان ليرتجف اكثر لو انه رأى الشيطان وكذلك سكان مدينة انابيرغ حين يقفون في بهو المدينة في حضرة مولودين.

في احدى الامسيات كان مايزال هناك خمسون مستوطناً لم يجدوا مأوى لهم بعد. قفز مولودين الى سيارته وحشد معه امرأة مع اطفالها وبدأ يفتش بنفسه في البيوت وخاصة تلك العائدة لسكان المدينة الميسورين

- «كم عدد الاشخاص هنا؟ ثلاثة. كم عدد الغرف؟ خمسة؟».

- «ولكن لايمكننا الاستغناء عن غرفة الضيوف».

- «هكذا... لايمكنك ذلك. والآن أسمعي. لا يمكنك ذلك ياسيدتي! هؤلاء هم ضيوفك الان. وسيطبخون في المطبخ، ويضعون طعامهم في مخزن المؤن، ويغتسلون في الحمام. هل هذا واضح؟ والا انتم في سيبريا؟ واضح؟».

عندما يفقد مولودين اعصابه ويتحدث بالالمانية فأنه يتفوه بالكثير من الاخطاء، غير ان هذا لم يكن ليزعجه.

- «ولكن لايمكنك التحدث اليهم هكذا ياايفان الكسندروفج».

تمتم سيرجي.. ان هذا لن ينفع ابداً».

لم يعبأ مولودين بذلك. انما استدار نحو المستوطنين الجدد الذين لم يكونوا اقل خوفاً: «سيكون هذا بيتكم كذلك ان كانوا جفاة تعالوا الي. خذي ورمى اليها بكيس من النقود - «استبدليه بالخبز من السوق السوداء حتى اوفر الخبز للجميع».

حينما أثار سيرجي مسألة السوق السوداء رفع مولودين كتفيه استهجاناً وقال: - انك لاتستطيع ان تجعل الغراب اقل سواداً لو سميته نورس. علينا. ان نغير الاشياء لا الكلمات.».

وبالفعل استطاع ان يغير الاشياء، فخلال اربعة اسابيع طرد ثلاثة محافظين من مجلس المدينة والقى بأحدهم في قبو مركز القيادة طوال الليل. ولكن في النهاية وجد الشخص المناسب. وهو دوماً يكمل مابدأ عمله. ففي السادسة صباحاً يقابل ضيوفه طبقاً للمواعيد، ثم يقوم بجولة تفتيشية في «مدينته» كما صار يدعو «انابيرغ».

- «انك تقضي وقتاً طويلاً في غرفتك» صرخ في سيرجي «اذا اردت للامور ان تسير، عليك ان تكون موجوداً في ثلاثة اماكن في وقت واحد. حتى القابلة حين يطرق بابها ليلاً يجب ان تضع في بالها ان الطارق قد يكون القائد نفسه».

في احدى الامسيات باغت مولودين سيرجي في غرفته:-

- «اردت ان ارى كيف تمضي ايامك هنا، انت ياعابد الكاتدرائية».

كانت الساعة العاشرة والنصف، غير ان هذا لم يضايق مولودين البتة.

- «ماهذا. اما تزال تقرأ؟ عندما كنت في سنك كنت اخرج لأراقب الفتيات. ولكنك محق، «كوبان» بعيدة جداً وهنا...» وقطع كلامه. كان قد امضى نهاراً مضنياً. «ناد على سيدتك غوتشلبخ».

- «ماالذي تريده منها؟».

- «هيا لا تطرح الكثير من الاسئلة». لم يكن في لهجة مولودين اي تناقض.

دعا سيرجي السيدة غوتشلبخ التي كانت قد ذهبت لتنام وقد تملكها الان فزع شديد. بادرها مولودين بالحديث قائلاً: «لقد ارسلت الي تطلبين اطلاق سراح ابنك».

كان هناك مقعدان فقط في الغرفة فجلس على السرير غير مبال بالغطاء المصنوع من الدانتيلا. كانت السيدة غوتشلبخ ترتجف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكنها تمكنت من السيطرة على نفسها.

- «اجل».

- «وكيف تعرفين انه مايزال في المانيا؟».

- «ارسل لي رسالة ورغم انه مريض، وهو ابني الوحيد لذا ظننت...»

- «ولماذا لم تتحدثي عن الموضوع مع الملازم يغروف؟».

- «لم ارد ان اطلب منه ذلك، اذ ربما يبدو...»

- «يبدو، يبدو، بالطبع عليك الحفاظ على المظاهر، هذا ضروري جداً، بالطبع، انا اعرف ذلك، حتى وان كانت القدور خالية فعليك ان تلمعيها».

- «وعلى اي حال كنت واثقة بأن السيد الملازم سيرفض، لأن...»

- «هل لديك صورة لأبنك؟».

احضرت البوماً كاملاً واخذ مولودين يتفحص الصور بعناية. ثم اخذ يحدق في السيدة غوتشلبخ. وقال:

- «كان ابنك في الاتحاد السوفيتي طول الوقت؟»..

- «اجل، ولكنه لم يقترف جرماً، ليس ولدي».

- «ربما».

- «انا واثقة تماماً بأنه لم يفعل شيئاً، عليك ان تثق بكلامي، ايها السيد القائد. انه ارق وافضل وألطف شخص ومع هذا كان لابد ان اعلم».

- «عليك ان تطلبي الى الملازم يغوروف ان يقص عليك ماذا فعلت زمرة من هؤلاء الشبان الطيبين لوالدته».

- «كلا، ياايفان الكسندروفج» اعترض يغوروف.

كانت تقف هناك، صغيرة الحجم محدودبة الظهر وقد احتضنت البوم الصور بيديها الهزيلتين المرتجفتين، شعر يغوروف بالاسى تجاهها. كان مغتاظاً من مولودين بسبب كلامه الفظ.

لزم مولودين الصمت لبعض الوقت.

«انت تحبين ابنك كثيرا، اليس كذلك؟»

تمتمت قائلة: «انه كل ماأملك».

«يبدو انها طيبة هذه المرأة العجوز، سنرى ربما سيطلقون سراحه». قال مولودين ذلك فيما بعد حين كان يقف وسيرجي قرب سيارته.

عندما عاد سيرجي الى غرفته كانت السيدة غوتشلبخ ماتزال جالسة قرب المائدة.

- «لاتغضب مني اذا ماكنت متحفظة ايها السيد الملازم. أتعلم انني....»

امسكت بيده وكانت اصابعها باردة كالثلج.

«سيريوشا، عزيزي الصغير سيريوشا...» أمرأة اخرى صغيرة متعبة كانت تقف امام سيرجي الان. لم تستطع ان تكبح مشاعر الفرح والدهشة، راحت ترتب على حذيه وكانها لم تستطع ان تصدق بأنه هناك فعلاً. كانت اصابعها باردة. اخذ يديها بيديه. قالت له: - «علي ان اكمل الغسيل اليوم، انت تعرف ذلك ياسيريوشا».

- ستنتهي الحرب عن قريب، ثم...» ثم اخذ يقص عليها الاعمال البطوليه التي قام بها. فيما كانت هي تحدق فيه. كان عليها ان تسرع الى المطبخ حيث بدأ الغسيل يغلي ولكنها تركت الباب مفتوحاً لكي تستطيع ان تراه. في المساء جلسا سوية قرب النافذة. كان الجو دافئاً جداً. سألته إن كانت ايرينا لاتزال تراسله، فأجابها بالنفي:

«هذا حسن، هذه الـ «ايرينا» فتاة طائشة». ضحك من والدته لأن الغيرة استولت عليها.. لكنها الآن... ميتة.

وها ان امرأة اخرى صغيرة متعبة تقف امامه. كانت نظاراتها تعكس الضوء فلم يستطع ان يرى ما كانت تعبر عنه عيناها.. لكن انفها كان ينتفض كما لو انها كانت توشك ان تعطس. كانت تراقبه طول الوقت واستطاعت ان تخمن اشياء اكثر مما تصور هو.

في صباح اليوم التالي حيته السيدة غوتشلبخ كالعادة، ولكن حين عاد في المساء رأى انها قد نظفت غرفته تنظيفاً شاملاً او بالاحرى قد صقلتها، طبخاً لما قد بقوله مولودين، حتى انها استبدلت اغطية الفراش رغم انه لم يمر عليها سوى عشرة ايام. بل انها جعلتها في حالة جيدة. فقد وضعت مقعداً مريحاً قرب مكتبه وعلى النافذة علقت ستائر في الموسلين منشاة حديثاً، وقامت بتنظيف وكوي وصقل جميع حاجياته حتى بدت وكأنها جديدة. كانت هناك مفاجأة تنتظر سيرجي كل يوم.

كانت تعلم بأنه كان يدرس بغية التقدم للامتحان، لذا اخذت تنقب له عن الكتب النادرة المتعلقة بالمباني القديمة والصور المستخرجة عن الكلائش النحاسية، وتصاميم الادوار الارضية. كان المدرس ابر يتيج يرتجف خوفاً على كنوزه

ـ ان هذا الروسي سيحولها الى نعال قبل ان ينتهي منها . . احتج الاستاذ مما اثار سخط السيدة غوتشليخ :

ـ «لاتتحدث بمثل هذا الهراء . ايها السيد الاستاذ»

وسرعان ماااعتبرتها مدينة انابيرغ كلها على انها واحدة من الحمر . كان الناس يتهامسون عليها وراء ظهرها ولكن عند حضورها يتصرفون بمودة .

ولكنها لم تكن مندفعة ابداً . كانت هادئة ومعتدله فصار سيرجي يشعر بأنه مشدود اليها . وتدريجياً بدأ يفقد تحفظه المتصلب معها . واخذ يشعر بالراحة ، بل وبسعادة اكبر حين يكون معها ، وهو الصارم قليل الكلام عموماً .

كانت غالباً ما تتحدث عن ابنها ـ كم كان يحبها ويفكر بها ، وكم كان طيباً ، كان سيرجي يستمع اليها ويطمئنها بأنه لن يمضي وقت طويل حتى يطلق سراحه . وفي بعض الاحيان كانت تقرأ لسيرجي رسائله التي كانت تفيض حباً وكلمات رقيقة ، وكانت بعض العبارات والخواطر هي ذاتها التي كان سيرجي يكتبها لوالدته ، ولم يكن يستطيع ان يطلب اليها ان تكف عن القراءة . .

جاء الخريف وسقط المطر رقعاً وحجب الضباب البيوت الخشبية القديمة المحدودبة وأعتمت الاضواء كانت تلتمع هنا وهناك في النوافذ . الكاتدرائية وحدها شقت الضباب كصخرة ندية من البازلت . وكانت بوسع المرء ان يشعر بوجودها حتى في الليل المظلم . كانت تجثم على انابيرغ حتى وهي صامتة غير متطورة .

كان صمتها قد أثار مولودين منذ زمن طويل : **«ماقولك في هذا؟ كاتدرائية تنتصب خارج عالمنا ـ وكأن مايجري هنا ليس من شأنها!»**

راح سيرجي يشرح له كيف يعمل جهاز الاجراس . . .

ـ ماذا تقصد؟ اما انها معطوبة أو غير معطوبة . سأصعد الى البرج بنفسي اليوم . وستأتي انت معي . على فكرة ، لدي بعض الاخبار تهم السيدة غوتشليخ ، ولكن من الممكن تأجيل هذا الأمر» .

لم يكن هناك فائدة ترجى من الاسئلة فمولودين ماكان ليغير رأيه .

امسك مولودين بحامل الصولجان فيما كان هذا يقوم بفتح الباب السميك المصنوع من خشب البلوط وهوينحني تحية لمولودين الذي قال له : **«انت ايضاً ستأتي»** . ثم التفت الى سيرجي وقال بالروسية :ـ

ـ أتعلم ماالذي يقوله هذا المتملق لكل فرد؟» .

اجاب سيرجي : «كلا» .

ـ انت تعيش على القمر الآن؟ انه يقول بأن الاجراس لن تقرع الا عندما يخرج الروس من انابيرغ ، حسناً سنرى ذلك .

استغرق التسلق نحو قمة البرج بعض الوقت فقد بدت الدرجات وكأنها لانهاية لها .

ـ «اشعر وكأنني في السماء» قال مولودين ، الذي استعاد مرحه بعد التسلق . كان من الواضح بأنه كان ينظر الى الامر كله وكأنه مزحة عظيمة

وعندما وصلوا اخيرا الى برج الجرس انطلق يصرخ بحماس : **«ها ها :»** . كان ذلك الصباح صافياً مشمساً وكان بمقدور المرء ان يرى مسافات بعيدة شاسعة في الريف . وبدا كل شيء صغيراً امامهم ؛ الجبال المغطاة بالغابات ، القلاع القديمة ـ المدن الصغيرة والكبيرة . أما انابيرغ فقد كانت هناك في الاسفل . . .

ـ والان انظر هناك : أليست رائعة؟ يالها من مدينة صغيرة عظيمة! انها ليست مدينة ، انها **جوهرة!**

صاح مولودين مهتاجاً وقد خرج عن طوره . ومثل طفل صغير راح يركض من ناحية لأخرى حول البرج ، ولم يكن يستطيع ان يرفع نظرة عن المشهد المترامي امامه .

واخيراً ارغم نفسه على ان يكون اكثر جدية . كانت الاجراس تتدلى من داخل الابراج وكأنها كمثرى ضخمة ، صعد مولودين اليها وتفحصها ، ثم التفت الى حامل الصولجان :

ـ اين الجرس العاطل؟

تلعثم حامل الصولجان . . فيما زحفت الى وجه مولودين ظلال غضب . ولكنه سيطر على نفسه ، ووقف صامتاً لبعض الوقت . ـ **«هيا ياسيريوشا»** أمر سيرجي بصورة غير متوقعة **«لنسحب الاجراس سوية ، بقوة ، كيما تسمع على بعد مئة ميل من هنا!»** . **دونغ ، دونغ . . .**

بدا كما لو ان البرج كله يوشك ان يهتز حينما ارتطم لسان الجرس بجداره . وراح الرنين يتضخم ، كالعاصفة ، مع كل ضربه ، وصرخ مولودين وقد علمت الحمرة وجهه الذين بدا تائها بسبب الاجهاد . لكن سيرجي لم يسمع شيئاً ، فقط رأى فمه وهويتحرك . كانت الكلمات تغرق في لجة الصوت وتتمزق متناثرة وكأنها رذاذ شلال ماء . حتى الكتل الحجرية بدت وكأنها ترن . بدا الناس الذين اندفعوا الى الشواع وكأنهم رؤوس دبابيس ملونة . لقد نفت الكاتدرائية التي ظلت صامتة شهوراً عديدة كل الاشاعات .

وكذبت ألسنة الاجراس الحديدية أكاذيب السنة الناس الشريرة ودب الحماس في سكان أنابيرغ وكأنهم يعيشون عيد فصح خريفي. **دونغ...**

وتلاشت الرنة الاخيرة. مسح مولودين العرق في رقبته التي كانت اشبه برقبة ثور.

- «**انت، هيا، اقفز!» صرخ فجأة** وهو يهجم على حامل الصولجان الذي زحف نحو احدى الزوايا.

- «**ولكن، ياسيدي القائد، انا - انا...**» كان وجه حامل الصولجان شاحباً كما الموت امسك مولودين بياقته واقتاده نحو الشرفة.

- «**انظر هناك الى الاسفل، انت يارجل الجرس المكسور! ماأبعد المسافة الى الاسفل.. هه؟ ماالذي سيحدث لو قفزت؟ عظام مسحوقة هه؟ وهذا ماسيحدث لو عملت شيئاً ضدنا، أترى؟**

وعندما تركوا الكاتدرائية قال مولودين وهو يتطلع ثانية الى الاعلى:

- «بناية جميلة هذه الكاتدرائية القديمة.. أليس كذلك؟» ابتسم سيرجي، ولكن العبارة اللاحقة التي تفوه بها مولودين مسحت

البسمة من وجهه.

لم نتمكن من عمل شيء لابن السيدة غوتشلبخ».

- «وكيف ذلك؟ هل..»

- «**وصلني الرد اليوم. لقد ارسل الى «أومسك»**

قبل اسبوع. سجن خمس سنوات».

- «ولكن هذا مستحيل!»

- «**ماذا تعني، مستحيل؟»ة كانت لهجة مولودين حادة.**

- «**ولكن...**»

لاداعي لكلمة لكن وكفى». وتركه مولودين عندما فتحت السيدة غوتشلبخ الباب كانت تحمل في يديها اناء مليئاً بالكرز. ادركت في الحال ان شيئاً رهيباً قد حدث. كان سيرجي يحاول طول الطريق ان يستجمع شجاعته. كان يدرك ان عليه ان يخبرها في الحال، والا فأنه لن يتمكن من اخبارها ابداً. وحالما اغلقت الباب وراءه اخبرها بما عنده، فسقط اناء الكرز من يدها وتهشم على الارض فيما تناثر العصير الاحمر على بذلته (غطت السيدة غوتشلبخ وجهها المتعب بيديها وراحت تردد.. «**لا يمكن ان يكون مذنباً، لايمكن ان يكون مذنباً، لايمكن ان يكون مذنباً...**».

في المساء كانت اكثر هدوءاً، وقرأت على سيرجي الرسالة الاخيرة التي استلمتها من ابنها في اليوم السابق. كان يتحدث عن شوقة لرؤيتها وكم كان ممتناً لمحاولتها التوسط من أجله..

«لاتمر ساعة واحدة دون ان افكر بك، لولم تكوني موجودة لما استطعت الاحتمال اكثر ياعزيزتي ياأحسن أم: وفي الختام طلب منها ان تنقل تحيته الى سيرجي.

ولكن كلما كانت تفكر بالامر بدا لها مستحيلاً وازدادت تمرداً عليه.

- «**وانا صدقت كل الذي قلته، صدقت كل كلمة.. لكني الان اعلم ان الظلم موجود في بلدكم ايضاً، بل واسوأ مما كان هنا.. اسوأ بكثير!»**

توقفت عن الكلام. مرتعبة في نفسها. كان وجه سيرجي جامداً.

- «**ياسيدة غوتشلبخ »قال سيرجي وكان كل مقطع تفوه به بارداً وقاسياً. «قبل سنتين.. في الشتاء، اقتحم سبعة من الالمان منزل والدتي، وجد احدهم زوجاً من قفازات صوفية خضراء داكنة، مطرزة بخيوط بيضاء كانت لي، ولم تشأ والدتي ان تنفصل عنها.**

ضربوها وساقوها الى الخارج حيث البرد، كانت ترتدي ثياب النوم وعارية القدمين. كنت معها حين ماتت بعد تسعة شهور. والان تستطيعين ان تقرري انت بنفسك ماهو الخطأ وما هو الصواب»

وصفق الباب فيما بقيت السيدة غوتشلبخ وحدها.

كان الوقت متأخراً حين عاد سيرجي في المساء. فتح الباب بلطف وقف في مكانه مندهشاً عند عتبة الباب.

كانت السيدة غوتشلبخ تقف حافية وهي في ثياب النوم في الممر قرب الخزانة التي تضع فيها الثياب والبياضات. كانت تحدق برعب في درج مفتوح تقدم سيرجي نحوها ببطء. وهناك في الدرج المفتوح رأى زوج القفازات، اخضر داكن وقد طرز باليد بشجر التنوب الروسي باللون الابيض.. استدارت المرأة نحوه وهي تنظر اليه نظرة توسل.

انتظر سيرجي ريثما يستعيد نفسه لكي يتمكن من تلقي نظراتها. مد يده اخيراً واغلق الدرج.

لم يذكر ابداً مارآه في تلك الليله. وحينما ترك انابيرغ عائدا الى وطنه صحبته السيدة غوتشلبخ الى المحطة وظلت تلوح بيدها حتى اختفى عن الانظار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملحمة الضوء

فارس الثور

كنت أفكر: أن ما أراه الان يشبه البرق الذى كنت أخشاه في طفولتي، فالى الشرق في الظلام الدامس، كان الضوء ينفجر في عدّة أماكن ثم بعد ذلك بحوالي عشرين ثانية، يأتيني الصوت ثقيلا وجافا، كنّا نسميه «اليايس» في عبادان والان جئنا به الى هنا، وعندما يشتعل الضوء كانت الحدود العليا لسلسلة الجبال تبدو واضحة للحظة وتنطفىء. رؤوس عالية تتصاعد بشكل غير منتظم، حادة وقاسية، وكان هناك ضوء احمر يصعد اليها من الاسفل، ضوء كئيب لايصل الينا صوته، وخلف السلسلة العليا، كان هنالك بريق ضعيف، يأتي أثر سقوط القنابل فوق الجبال، ومن خيمتي كنت أراقب مايجري: كان الاحمر والاصفر يتفاعلان لينمو الابيض قويا ومؤثرا يحرق كل الافق، ويضيء القمم وينعكس في عيني، كانت أستطالاته تشبه السنة اللهب تمتد مع الافق وتنطفىء. ومن فترة وأخرى كانت «الراجمات» تضفى تنوعا مثيرا في الضوء والصوت، فالاصوات مندغمة ببعضها والاضواء تخترق الظلام واحدة بعد الاخرى.... ولكنني كنت أفكر: أن المدافع كانت تحتقر الراجمات لصوتها الخفيف المندغم بعيدا عن ذلك الصوت الذى يشبه الجبل بقاعدته العريضة وشخصيته المتميزة.

رن الهاتف أمام مساعد الكتيبة.

- أرزموا الخيام وكونوا جاهزين للحركة.

- ألو.. امر السرية الاولى... أرزم كل شيء.. ولتبق في الانذار.

- ألو.. آمر السرية الثالثة...

- ألو.. آمر السرية الثالثة..

كانت الساعة العاشرة والنصف، في أحدى مساءات تشرين الاول الباردة، وكنا نحن الضباط قد أنتهينا من العشاء وأخذنا ننظر الى الضوء الاتي من الشرق، البرد يشتد وكنا لانزال بقيافتنا الصيفية، شربنا الشاي وواصلنا النظر الى برق المدافع والدبابات والراجمات. أن شيئا ما يحدث.

ورنّ الهاتف.

الانذار.

وفي دقائق أقتلعت الخيام ورزمت وبقيت الاسرة، وبرميل الماء و«الجيليكانات» المنتشرة بين مواضع الخيام.

- ألو.. مرحبه... (سلام)... ماهو الموقف؟

الموقف كما يلى قال احد الضباط: لقد بدأ العدو هجومه من ذلك الوادى، آلاف الجنود.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قيل لي ستكون بعد الدبابات بحوالي كيلومتر ونصف لفتح موقع أسعاف الوحدة في منطقة ق أ، كان البرد يلسع . . . وكنت أشعر بالنعاس .

نظرت مليا في الافق الساخن، لاشيء غير الضوء يحرق كل الافكار التى تنزرع في الذهن .

على طول الشارع في الجهة الجنوبية، كانت الاضواء المنتثرة تعني اشياء آخرى، قافلات من الدبابات والعربات والجنود الذين يدخنون في ذلك الليل، وتلك العيون المشتعلة خلف المقود، كانت تنظر محدّقة بالجبال . . . . ، ولم تكن النيران تعني شيئا بالنسبة لها، أن الاحلام التى تشتعل وتنطفىء مع المدافع، لاتنتهي أبدا، وكنت أنا الاخر أدخن كثيرا وأشعر بالبرد وأرغب في أن أركب سيارة الاسعاف وأبدأ عملي، لكن كان علينا أن ننتظر، كنا في الانذار، نار أحتياطية، الدبابات شغّلت، فأنتشر صوت المحركات، رتيباً، لكن يبعث على الحركة، برق المدافع كان مستمرا، لكنه كان يأخذ أشكالا مختلفة بين فترة واخرى، وأستنتجت بأن هنالك أكثر من ثلاث كتائب للمدفعية ترمى بالتتابع ، كنت أعلم بذلك من ضوئها، كنت أحسب ذلك الضوء الهادىء الذي يضيء الافق بشكل متجانس ثم يعقبه صوت خفيف . . . كانت مدفعية بعيدة . . . . ثم يعقبها برق سريع وقوي وتشكيلات اخرى من الضوء بدرجة متفاوتة .

وكانت العلاقة واضحة بين حبات اللؤلؤ المنتشرة على طول الشارع والحريق الذى على القمة .

ـ أنظر هذه هي قذيفة دبابة، تكون حمراء لها ذنب .

قال أحد الملازمين

ـ هذه هى مدفعيتنا، ضوؤها قريب ولها صوت واحد، أما مدفعيتهم فأن لها صوتاً مزدوجاً . . . أننا نسميه «أم السوط» .

قال آخر .

ـ لقد مضت ساعتان، أستفسروا لنا عن الموقف .

قال المساعد .

ـ أنتظر يا أخى .

قال الملازم بحماس :

ـ أريد أن أكون هناك .

نظرت في عينيه، كان صادقا .

ـ الو . . لواء . . الهجوم مستمر . . الموقف غير واضح، كنا في ضيق . . . جميعنا متحمس لمعرفة مايجري هناك فوق تلك الجبال . . .

أشعلت سيجارة ومشيت بأتجاه المفرزة الطبية، مخلفا ورائى سيل النار والاصوات المختنقة، كانوا قد أنتهوا من رزم خيمتي، وزعت الواجبات ونظرت الى الاسعافين النائمين في المواضع، لم أتخيل أبدا، بأنه ستخترق شظية طائشة هذا المعدن الرقيق المتنكر بالطين، كانت تشبه حيوانا أليفا، ياعزيزتي ورفيقتي في كل الرحلات . سنخترق بك الجبل والظلام، وتحت مثل هذه السماء الرائعة سوف تسعدين القمم، وسيكون مصيرنا واحدا، . . . . ياهذا البرد الملعون، وأستدرت نحو الضباط المتجمعين في المقر، فواجهتني الملحمة، كنت أحدق مليا لاستوعب معنى الضوء . . . الضوء المندفع نحو الاعلى ومعنى الضوء المنتشر في الافق، معنى الضوء الاحمر، ومعنى الحريق الاصفر الذى يصبغ السماء، ثم معنى الاصوات الغريبة التى تنبعث برتابة تخترق عقلي وتحيلنى الى كومة عضلات وأعصاب بدون ذكريات . . . . .

ياللبرد اللاسع، وضعت يدي على مسدسي، الاصوات والتنوير والبرق تدخل في، وأنا أخطو ببطء وبأستقامة، عيناى على الافق وقلبى في النار، كنت خفيفا جدا، أخطو منتصبا ورشيقا، أنسان الحرب الذى يذهب الى الموت ولا يخشى شيئاً، لانه يعلم بأنه سيبقى أخيرا، بعد أن تختفى كل تلك النيران . . . مباركا من قبل الرب، ومن قبل النسوة الصغيرات اللواتي ينتظرن بيان الساعة الثامنة .

وأقتربت من زملائي .

كانوا واجمين يتطلعون نحو الافق، صامتين لاينطقون بأية كلمة .

مرت ثلاث ساعات منذ أن شربنا آخر شاى، كان الدخان لذيذا ولاشيء غيره .

قال المساعد :

ـ لقد حاولوا النزول الى وادى حران، أذا أتوا بالدروع الى الوادى يصبح موقفنا صعباً، المعركة كلها فى هذا الوادى .

ـ أنهم يحاولون المستحيل .

ـ أجل . . . أنهم يحاولون المستحيل .

رن الهاتف الميداني بصوته الحاد، وتطلعنا نحو المساعد .

ـ ألو . . . نعم . . . نعم . . . وأبتسم .

وألتفت الينا، الموقف في صالحنا . . . . . ، . . . .

الجثث والنجوم والهواء كانوا متآلفين هذه الليلة، نتطلع فيها وتتطلع فينا من فوق تلك الجبال، في لحظة أنفجار الروح، وخطواتنا الثقيلة نحو الصفاء، أن من يذهب للموت يكون نقيا كالماء . . ، كعين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طفلي الصغير في رحم أمه، نقيا. . نقيا. . مثل غصن في الفجر. لقد سيطرت قواتنا على أحد أكتاف الوادي، وأصبحت المنطقة الاخرى منطقة قتل. الأمر هناك في مقر اللواء ونحن هادئون.

الساعة هي الثانية والنصف صباحا، كنّا متوزعين على ثلاثة أسرة لاتزال في العراء، وطعم النعاس شديدا ومرّا في مخيلتى، لقد حاصرنى وأحاول أن أتخلص منه بالتركيز وبالتدخين، لقد علّمتنا نهارات المواضع الصيفية الطويلة بأن نحارب كل شيء في دواخلنا، ونتغلب أو نحاول في الاقل التغلب على كل الافكار والمشاعر التي تثير فينا الحزن، لقد علّمنا السكون محاربة النعاس، عدم الحركة في مواجهة الموت. . .

غسلت وجهى.

المجد لليل، المجد للبرد، المجد للجنود الذين يقاتلون في حزان، الذين يمسكون بالكتف. . . الذين يقاتلون من أسفل الى أعلى.

قال لى المساعد:

ـ تستطيع أن تذهب لتنام.

قلت

ـ سأنام في الاسعاف.

قال وهو يبتسم:

ـ أذا أستمر الموقف لصالحنا فسوف ترى الخيام منتصبة في الصباح.

وأبتسمت أنا ايضاً.

كانت نقالة الاسعاف ضيقة، أستلقيت على ظهرى وأغمضت عينى، أختفت الاضواء، وبقي صوت المدافع والراجمات يأتينى تباعاً. رأسي ثقيل والاصوات بدأت تخفت هى الاخرى وتصبح بعيدة. جسدى يطفو فوق تلك الارض العارية. . . ويتحرك نحو الضوء والصوت، نحو قمم الجبال التى لم تطأها الاقدام من قبل، نحو المواضع التى حفرناها بأيدينا، نحو الطرقات التى رسمناها فى الصخور، نحو الزهور الجبلية الصغيرة. . والاغنام التي يحرسها طفل صغير، نحو البيوت الطينية التي تولد فيها عروس القرى الجميلة.

وعندما فتحت عيني كانت السماء زرقاء، ولاشيء غير السكون، أخرجت رأسى من الاسعاف ورأيت الخيام منتصبة فى مواضعها. . . وأبتسمت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نزار سليم

في اطار جماعة بغداد للفن الحديث

شاكر حسن آل سعيد

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

كان انتماء نزار سليم قد جاء متاخرا بعض الشيء عن بداية جماعة بغداد للفن الحديث في مطلع الخمسينات. . . ان عام ١٩٥١ لم يشهد اشتراكه في المعرض الاول ولا حتى المعرض الثاني او الثالث وربما الرابع . . كان السبب الرئيس هو انه لم يكن واضحاً لنا، جواد سليم وانا، في مجال التعبير عن الجذر الحضاري في الفن العراقي او (استلهام التراث في الفن) . وربما كان لانخراطه في السلك الدبلوماسي فيما بعد أثره ايضاً . . (اعني ان ابتعاده عن بغداد بسبب مهام وظيفته).

وحتى بعد عودتي من فرنسا في اول الستينات لم التق واياه في معارض جماعة بغداد للفن الحديث الا في السبعينات ولكنه خلال الستينات ساهم كما اعتقد مع بقية الجماعة في المعرض الفني . . وكان له دور مهم وقتئذٍ.

من هنا يتضح لنا حجم مساهمته في فكر الجماعة . . ففي الستينات بعد وفاة جواد سليم وابتعادي المؤقت عن الجماعة (خاصة بعد ان توصلت الى رؤيتي التأملية في منتصف الستينات) اخذ المرحوم نزار رفد الجماعة بارائه وعطائه . . وأظن انه وقتئذ كان منهمكا في البحث عن (الفولكلور) والفن الشعبي في فنه . . كان بلاشك يترسم خطى جواد سليم سواء من حيث الجمع مابين الرسوم التقليدية (الاكاديمية وباسلوب المحاكاة وهوما يتعلق برسوم الاشخاص) او بين الرسوم الجذر التراثي الواضح برسم (المواضيع) التي اخذ يستلهم فيها الطبقة الشعبية وفنونها. وهذا الاتجاه بالذات كان من جملة ما وسع وجهه نظر جماعة بغداد في العمل الفني الجماعي . . . وقد دلوت بدلوي انا منذ الخمسينات (١٩٥٣) وقبل سفري للدراسة في باريس بهذا المجال فرسمت مواضيع من قبل

العباس وزين العابدين في القيد . . والجثة وحمامتان .

استمر نزار سليم في جمع شمل جماعة بغداد للفن الحديث خلال مرحلة الستينات وحتى منتصف السبعينات حيث كان لا يتوانى عن دعوة الجماعة في داره ويناقشهم في اهمية الاستمرار بالمعرض الفني واذكر اني حضرت مرة اجتماعاً موسعاً للجماعة في دار علي الشعلان ايضاً حيث اقترح في حينه ضم عناصر جديدة ممن يهتم بالتراث في عمله الفني ووقع الاختيار وقتئذ على ابراهيم العبدلي ومحمد عارف ثم رشح كذلك سلمان عباس وخضير شكرجي . وكانت نزيهة سليم ونزار سليم متفقين في الاهتمام بابقاء جماعة بغداد على قيد الحياة باعتبارها اكثر من جماعة فنية واعتقد انهما كان يجدان فيها استمراراً لافكار جواد سليم ونوعاً من الارث العائلي . وهما في ذلك على شيء من الحق ، اذ يخيل الى ان جواد سليم حينما اسس جماعة بغداد في عام ١٩٥١ كان في الواقع يعبر عن رأي كل من ساطع الحصري المربي الكبير وصديق الحاج محمد سليم والد جواد سليم ، ولا بد انه كان قد تشبع وهو صبي بحبه بل بعشقه للتراث الفني ، العراقي واهمية تمثيله في العمل الفني .

في فترة الستينات ثم السبعينات تنوعت اعمال نزار سليم ما بين رسوم المناظر والصور الشخصية ثم المواضيع ذات النكهة الشعبية . وكنت انا وقتئذ قد انهمكت باستلهام الحرف العربي في رسومي التجريدية ومن ثم الاهتمام بالتعبير عن المحيط في الفن اما نزار سليم فقد دأب كما اعتقد على دراسة الوعي الشعبي في الفن العراقي ومن ثم راح يناقشه في كافة المحاولات في رسوم الاشخاص والطبيعة والرسوم التجريدية ذات الملامح الزخرفية واخيراً في شيء من الواقعية الحديثة الممزوجة بنزعة الفن الشعبي (اىب ارت) . ولنقل انه اخذ يتمرحل في توظيف وعيه للفن العراقي الشعبي من خلال اسلوب شخصي فراح يقتنص ملامحه من الفن الشعبي العراقي بالذات والاتجاه الشعبي للفن الاوربي والامريكي .

وفيما عدا اهتمامه بالكاريكاتير والقصة (والاقصوصة) والمسرحية فان ايمانه بالنزعة الانسانية ـ وهو ايمانه يشترك فيه آل سليم ـ كان له اهم الادوار في مسيرته الفنية .

وفيما عدا هذه النزعة كما احاول ان الم بها استناداً الى انطباعي عن نزار واخيه جواد هو ان يحاول الانسان كمثقف ان يتعامل مع الآخرين بكل طيبة وبعيداً عن اسلوب العنف . . . كان كل منهما يقلسف مواقفه مع الآخرين على اساس ثقافي بحت . فهو يجابهه بروح من التواضع والمؤآخاة في نفس الوقت . . تواضع العالم وإخاء الانسان الند لاخيه الانسان دونما اعتبار لاية فوارق في السلطة او المنزلة او الحالة الاقتصادية . وكان كل هذا النوع من الاهتمام ينعكس على تصرفات الواحد منهما . فجواد سليم كان بسيطاً في ملبسه ومأكله ولكنه كان ينتقى عباراته ويسبغ على الآخرين بالمحبة وكذلك نزار سليم . فقد كان يستخدم روح النكتة ليرفع الفوارق بينه وبين الآخرين ، مهذباً ورومانتيكياً في مشاريعه الانسانية .

وعلى كل حال فان مثل هذا الاتجاه نحو تجاوز النزعة الانسانية الفردية الى الانسانية الشاملة حررت فناننا من اي تزمت وهكذا اضحى لانسانيته نوع من الانتمائية للفكر الثقافي التقدمي . . . اي انه كان يمثل واقع (المثقف) ويضحي بذاتيته من اجل الآخرين . . .

ان مواضيع عديدة **حاول ان يرسمها مثل (خدري الجاي) او (الطائران) تمثل لنا في الواقع ، بل هي ، من مؤشراته الفنية الواضحة . . . ففي الموضوع الاول نجده وباسلوب طبيعي محور تحويراً ساذجاً بعض الشي ، باحثاً عن معنى (الحب) في حياة الطبقة العامة فالشاي اذن هو رمز هذا الحب وملتقاه الموضوعي .**

ولقد رسم سلسلة من **مثل هذه اللوحة موحداً فيها ما بين تجاربه في تقسيط رسوم الاشخاص وتجاربه في التأليف الموضوعي . اذ ان التأليف الموضوعي لديه على العموم ينصب على مبدأ التناظر في التعبير ما حاول ان يستقيه من تاثره بالرسوم الشعبية على الاثاث الخشبي والتي هي بدورها من متبلورات تقاليد الرسوم الجدارية والرسوم على الزجاج التي ترعرعت خلال القرن التاسع عشر في الفن العربي عموماً .**

اما تأثره بالرسوم الشعبية فقد كان قد بلوره في لوحته (طائرتان) والتي هي من غرر اعماله (وقد طبعت بحجم صغير وبالالوان من قبل وزارة الثقافة والاعلام) . ففي مثل هذا العمل الفني ، وبغض النظر عن الالوان البسيطة التي كان يلجأ اليها فيها ، نجده محاولاً التأكيد على اهمية الخط والتكوين الموضوعي هذا فضلاً عن نزعته الاختزالية في رسم الزخارف واشكال الطيور والاشخاص باقل ما يستطيع من قيم . . .

هكذا كان نزار سليم يبحث عن معالم رؤيته الفنية في الوقت الذي يعبر عنها في فنه ، وكان بحق احد الفنانين العاملين في اطار جماعة بغداد للفن الحديث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجد السامرائي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نزار سليم

تعددية ابداعية
وعالم واحد

- ١ -

في صفحة من مذكراته التي ماتزال مخطوطة، كتب الفنان العراقي الراحل نزار سليم متحدثاً عن «التعددية الابداعية» في حياته . . فقال:

- «عوالم نفسي متعددة الجوانب يراها البعض غير مستقرة على حال، متضاربة . . وأراها متكاملة، منسجمة، تعمق في أبعاد التجربة وتلونها فلا تبقيها على رتابة أو ضيق. فأنا أرسم، واكتب، «أكركت» وأقرأ، واستمع للموسيقى، وأجمع بين هذا وذاك ولاافرط بأي جانب من هذه الجوانب.»

هذه «التعددية الابداعية» التي يبدو كما هو في هذه السطور شديد الحرص عليها هي السمة التي طبعت جيله هذا الجيل الذي مثل أعنف «ثورة إبداعية» في التاريخ الثقافي الحديث:

- فقد ثار أول ماثار، على الواقع المتردي الذي كان يسحب وراءه قروناً من التخلف والتحجر والحياة المشلولة الجامدة منذ أول «عصر الغيبوبة» في تاريخنا وحتى آخر ممثلي هذه الحقبة . .

- وثار من داخل ثورته هذه على كثير من القيم الفنية والفكرية التي عطلت دور العقل عن الابداع والاضافة وحجمت طاقاته . . فكان هذا الجيل هو البداية المؤمنة بالعقل وقواه المطلقة، وبقدرة الذات العربية على العطاء المتجدد.

من هذه البداية أرى ان الحديث ينبغي أن يبدأ . .

- ٢ -

قد نغمط «نزار سليم» بعض حقه إن نحن لم نتحدث عنه في إطار جيله . . ويكون الأمر تعسفاً منا ان نحن لم نفعل ذلك . فهو فنان من جيل متميز: متميز بما عاش وبالكيفية التي تفاعل بها مع عصره: ثقافة وحياة ودوراً . . ومتميز بما أعطى ضمن السياق التاريخي لحركة الابداع العربي في العصر الحديث . . وهو متميز كذلك بالكيفية التي اعطى بها هذا الذي أعطاه من شعر وقصة ومسرح، ورسم ونحت . . ومن كتابات أخرى.

واذا كان لنا هنا أن نرتب الوقائع بحسب طبيعتها، وننظر الى المبدعين من خلال ماقدموا قلنا عن هذا الجيل (وهو جيل الريادة في حقل التجديد) أنه عاش حياته بأعنف أشكالها واكثرها نهماً ورغبة في الاستزادة من العلوم والمعارف والفنون وأشدها قسوة في التعامل مع النفس (في واقعها الابداعي) سواء في حالتها الفردية البحتة، ام في وجدانها الجماعي كتيار معبر عن عصر أراد أن يجترح لنفسه فيه مكاناً وان يكون مؤثراً من خلال ماينهض به من مهمة، ومايتخذ فيه من دور واضح وأكيد. فأكد وجوده - كجيل - من خلال موهبته التي لم تكن «موهبة إعتيادية» بكل الحسابات . . ومن خلال ماثقف به هذه الموهبة من عناصر منحتها إمكانية التعبير عن نفسها بقدرة وحرية.

ولعل الحدث الفارق في حياة هذا الجيل هو أنه بدأ التجديد حين بدأه، من طريقه الصحيح . فكان برساميه وشعرائه وقصاصيه «جيلاً عضوياً» سجل ولأول مرة في تاريخ هذا العصر أنه جيل مبادرة . . ومبادرة قائمة على التصميم وذلك بتحقيق اكبر مشروع ثقافي كانوا هم أنفسهم «التحقيق الفعلي» له، بعد أن استفادوا من جميع «المحاولات التمهيدية» التي عرفها سابقوهم. ولا أحسب أن بيننا الآن من يشك في عبقرية هذا الجيل الذي أسميناه عن جدارة واستحقاق «جيل الرواد». فما قدمه في حقول الابداع التي اقتحمها يقدم براهين كاملة على جدارته وأهليته لمثل هذه التسمية.

ومن يتتبع مسار «البدايات الذاتية» لهذا الجيل يجدها بدايات مكتظة بالأحلام . . لكنها أحلام من يمتلك «الحقيقة المؤكدة للمهمة» التي يرشح نفسه لها.

ولم تكن المهمة أمام هذا الجيل سهلة أوميسورة . .

فمن جهة كانت هناك «هيكليات كبيرة» في الحياة الأدبية والابداعية لها أرضيتها التي تقف عليها بثبات، ولها تقاليدها التي تنحدر منها بهيكلياتها هذه وخصوصاً في الشعر . .

ومن جهة أخرى انها كانت ترمي الى تغيير هذه «الهيكليات» تغييراً جذرياً ومرة واحدة لتجعل منها إجتراحاً لموقع في حياة لم يكن اجتراح الموقع المتميز والمؤثر فيها بالأمر السهل . . فهي حياة صارمة التقاليد، ومتشبثة بهذه التقاليد.

بهذا الاطار نستطيع القول عن هذا الجيل أنه لم يكن يريد إجراء «تعديلات» على تلك «الهيكلية السائدة» بقدر ما كان يثور عليها ثورة جذرية واعية، يطرح من خلالها «بديلاً» . . وهذه الثورة بالبديل الذي تطرحه كانت تستدعي «حساسية جديدة» عند جمهور المتلقين - ولم يكن هذا بالأمر السهل هو الآخر . . بل لعله الأمر الأصعب.

- ٣ -

قد تكون ميزة «نزار سليم» الذي عاش في جو ثقافي وابداعي أقل ما يقال فيه أنه «ذو تقاليد»، وتقاليد واضحة وصارمة الى حدود ووجد نفسه ضمن محيط عائلي مشبع بمثل هذا الزخم الذي مثل شقيقه الفنان «جواد» الذروة لا بالنسبة للعائلة فحسب بل وبالدرجة الأساس في الحركة الفنية - رسماً ونحتاً - وفي الحركة الثقافية بوجه عام: رؤية ووجهات نظر. أقول: قد تكون ميزة

«نزار» متمركزة في أنه لم ينظر من حوله ـ سواء في محيطه العائلي أم في المحيط العام ـ نظرة من يحس القصور في نفسه عن بلوغ مابلغه سواه فيقلده أو يقتفي أثره فنحن لو عدنا نقرأ ما كتب ونتأمل في مارسم سنجده وقد وضع في كل شيء كتبه أو رسمه شيئاً منه معبراً به عن واقعه الذاتي وطاقته الابداعية . . عبر فيه عن ذات نفسه وطبعه بخصائصه التي كان دائم السعي الى تأكيدها . ولو لم تكن له سوى هذه الخصيصة لكفى بها وحدها دليلاً واضحاً على أصالة موهبته الفنية وعلى ثقافته ورؤيته المتميزة التي انعكست في تجاربه الابداعية . وقد كان له من هذا كله الدليل الواضح على الثقة بما كان يقدم ويعطي . .

بكلمات أخرى : إن ميلاد هذا الجيل الذي ينتمي إليه نزار سليم هو ميلاد الفكر العربي الحديث وميلاد الابداع في اكثر أشكاله تعبيراً عن حقيقة الذات العربية التي انطلقت بكل ما امتلأت به من صخب وعنف تجترح موقعها الفعلي في الحياة الجديدة بعد أن وعت مسؤوليتها وحددت دورها فيها ، فراحت تخلق قوانينها الموضوعية يحدوها الايمان أن باستطاعتها من خلال ما امتلأت به من تطلع أن تشكل «عالمها الجديد» على النحو الذي تريد .

ـ ٤ ـ

قد يكون نزار سليم عاش حياته في اطار مثل هذه «الفورة الابداعية» التي مثلت ثورة فعلية في مسار الثقافة العربية دون أن يشكل عن نفسه ـ كفنان ـ صورة واضحة في اذهان الآخرين : فنانين ونقاد فن ومتابعين للحركة الفنية . وقد يكون هو في هذا السياق قد قصر تجاه نفسه كثيراً لكن السبب الأساس في هذا ربما يكون متأتياً من أنه لم يجابه مصيره الفني بطموح يشده الى افق ما ، أو يسعى الى أن يشغل حيزاً في عصره بقضية جوهرية يثيرها (كما فعل شقيقه جواد مثلاً في الفن أو السياب في الشعر) ، إنما كان فناناً مسالماً يعيش حياته ، على مستوييها : الفني والخاص بهدوء بالغ لهذا ظل بعيداً عن كل تأثير .

ولعل أدق مايمكن أن نصف نزار سليم به هو أنه كان إنساناً بسيطاً : كانت حاجاته من الحياة بسيطة وكذلك كانت طموحاته في كل حقل ابداعي دخله . . وكأنه لم يكن يريد أن يثقل حياته بشيء يكون عبئاً عليها . ويبدو لي أنه دخل حقل الكتابة ، كما دخل حقل الرسم من باب «الترويح النفسي» دون حسابات أخرى . لهذا كان كثير الاستغراق مع نفسه ، شديد الكسل . . غالباً ما كان يستسلم الى حالات من الاسترخاء الذهني والجسدي . . أما إذا كتب أو رسم فإن ذلك التجاوز لايتجاوز عنده «حالة الاستمتاع» التي يعيشها ، ولو للحظات ولم تكن لتجاوز ذلك أي أنها لم تكن تشكل عنده «حالة دائمة» مشحونة بتوترات وهموم هي من خصائص حالات المبدعين الذين يكرسون أنفسهم لمثل هذه المهمة الشاقة . .

غير ان هذا لايعني ان الابداع رسماً أو قصة أو مسرحية ـ كان يمثل شيئاً هامشياً في حياة نزار سليم . . إنما يعني في ما يعنيه ، انه فنان يعيش «حالة خاصة» لعل هناك حيوات أخرى تماثلها . . . قد تكون مرهونة بوضع ذاتي ـ نفسي . . وقد تكون مرهونة بواقع هو بحد ذاته ، مأزق للمبدع اذا ما وقع فيه حين يكون هناك تباين واضح بين ماهو «متصور» وبين ماهو «متحقق» فعلاً . . بين «الطموح» و «القدرة» على تحقيق هذا الطموح . . بين «المثال» و «الواقع» وأجدني أعود هنا لأقول : إن مأزق «نزار سليم» في هذا ـ إذا كان ثمة مأزق ـ قد تكون بفعل «واقع عائلي» وضع أمامه تراثاً ذا مستوى ليس من السهل تجاوزه ، أو حتى مماثلته من حيث مستواه والبعد الفني والفكري فيه . . هو تراث شقيقه الفنان «جواد سليم» . فهو في الوقت الذي كان فيه مصدر فخر له وللعائلة ، كان عامل تحد كبير له كفنان ترسم ذات الطريق . ولم يكن هذا بالمأزق الهين بالنسبة لفنان له حساسية «نزار» وثقافته وذوقه النقدي .

لكنه على الرغم من هذا كله كان فناناً . . وفناناً ذا موهبة غير عادية .

ـ ٥ ـ

هذه القضية تعيد طرح نفسها في صيغة سؤال :

ـ هل كان «نزار» محظوظاً أم غير محظوظ كون شقيقه الفنان «جواد سليم» قد مثل «العبقرية الفذة» لا في الفن العراقي وحده ، بل وفي الفن العربي بوجه عام؟

أحسب أن الحالتين متحققتان في حياة نزار سليم الفنية . . فهو محظوظ . . وغير محظوظ في آن واحد :

ـ محظوظ لأنه ينتمي الى أسرة منها هذا الفنان (جواد سليم) الذي مثل شيئاً كبيراً ، ومتميزاً في الحياة الفنية في العراق والوطن العربي . . وقام بعمل كان يبدو من قبل شبه مستحيل في حياة هذا الفن وفي مسار التطور فيه ، فنجح وركز لهذا الفن من الدعائم ماجعل من حياته وأعماله «مثلاً» ذا قيمة بارزة تمثلت في قدرته الفائقة على تركيز ما كان يدور في ذهنه من أفكار وما في نفسه من تطلعات في أعمال فنية هي اليوم من أبرز ما في عصرنا العربي من إنجازات فنية .

ـ وهو غير محظوظ ، لأن مثل هذه المكانة التي اجترحها اقرب الناس إليه في حياة فنية ينتمي اليها واقعاً وزمناً قد واجهته بتحدٍ كبير : فعبقرية «جواد سليم» الفنية لم تتكرر لا في أحد من افراد عائلته ولا في الوسط الذي انتمى إليه (وان كانت هناك الى جانبه أسماء وانجازات مهمة إتخذت هي الأخرى طريقها الخاص) . ومن هنا لعل «جواد سليم» كان هو التحدي الأكبر الذي واجه «نزار»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فبحكم كونه الأقرب اليه والاكثر التصاقاً به، فانه كان «العقدة» التي جعلت من «نزار» فناناً منزوياً بعض الشيء ومتوزعاً في اتجاهات فنية أخرى كان يبحث عن تحقيق لشخصيته يتألف من مجموعة من شعراء وادباء جيله ليصدروا مجلة «الوقت الضائع» محاولين التعبير من خلالها عن أنفسهم كـ «جماعة» أو «حركة» تريد أن يكون لها «وجود» و «وجود متميز» في واقع كان كل شيء فيه يتكامل وينمو بطريقة ذاتية مدهشة. وهو بالاضافة الى هذا وذاك يريد أن يضحك نفسه والاخرين فيدخل عالم «الكاريكاتير» لـ «يكركت» ويدعو الآخرين الى «الكركته» . . . وربما كان الدافع الأساس الى هذا ما كان في نفسه من رغبة في أن يجترح لنفسه مكاناً في حياة فنية بدأت بتقاليد صارمة وضعها الفنانون أنفسهم لأنفسهم . . بحكم طموحهم الى بناء مجد حقيقي . . وقد عرفوا الطريق الفعلي اليه . .

لقد كانت العلاقة الذهنية والروحية بينه وبين «جواد» من القوة والحيوية للحد الذي جعلت منه اسيراً لها. ولعل أهمية «جواد» الفنية والآفاق التي انفتح عليها وفتحها والامكانات الهائلة التي زخر بها وجوده الفني والتي جعلت منه فناناً له مستواه المؤثر في حياة عصره . . . لعل هذا كله بالاضافة الى رباط الاخوة العاطفي بينهما قد أوقع نزاراً في دائرة السحر واسلمه الى حالة من الانبهار بأعمال جواد وفكره بدل أن يتحقق عنده ذلك التفاعل الحي والمتنامي مع عالم جواد كما كان الأمر مع غير واحد من أعضاء «جماعة بغداد للفن الحديث» التي أسسها «جواد» نفسه وكان «نزار» واحداً من اعضائها.

لقد ظل «نزار سليم» في حدود تقنية فنية لم يتجاوزها كثيراً . . وظلت أسرار اللون والموضوع عنده أسراراً لم تتح لتجربته الشكلية واللونية على السواء، أن تتطور بما يفرد لها، عالماً خاصاً في الفن العراقي المعاصر. لكنه في الوقت ذاته كان فناناً متمكناً من أداته . . له رؤيته الفنية . . وكان يتقن الفن في حدود «الصنعة».

ربما بفعل هذا «التأثير الاستلابي» أو لنقل «الموقف الاستلابي» لم يستطع «نزار» التعبير عن حساسيته الخاصة في الرسم كما عبر عنها في القصة. فهو في الرسم كان «مرتهناً» . . أما في القصة بل وفي كل الوان التعبير الأدبي التي مارسها ـ فقد كان صوت نفسه. ولكنه في هذا كله سواء في الرسم أم في الوان التعبير الأدبي كان كثير الاعتماد على احساسه بالمكان وعلى محاولة تعميق هذا الاحساس في نفس مشاهده أو قارئه من خلال التأكيد على «خصائص» و «مفردات» هذا المكان الذي يمثل الاختيار الأمثل في حياته الابداعية. فهو فنان اعتمد على حسه المكاني، وعن هذا الحس تفرعت مواقفه وبه ارتبطت مشاعره.

ولعل نزار سليم بهذه «التعددية الابداعية» في حياته أراد أن يستقصي كل امكانات الابداع لديه بوحي من «أجواء ابداعية» عاشها ونما من خلالها وتأثر بمعطياتها ـ اكثر مما أثر فيها ـ وهي أجواء شاعت فيها روح المغامرة والبحث عن آفاق ورؤى جديدة في الحياة، وحفلت بالتطلع الخلاق الذي بحث عن نفسه في ضرب ـ «من الخصوصية» التي تمثلها من خلال ماهو تراثي دون أن يفقد صلته بما هو انساني.

في هذا البعد الخاص بالشخصية الفنية لنزار سليم تتحدد المعالم الاساسية لأفكار «جماعة بغداد للفن الحديث» التي التفت حول شقيقه «جواد» العام ١٩٥١ والتي كان «نزار» واحداً من أعضائها . . ومن أعضائها اللصيقين بأفكارها . .

- ٦ -

اذا كان شقيقه الفنان الكبير جواد سليم قد عاش حياة البحث عن اكثر المواقف تفرداً وثورة في تاريخ الفن العربي المعاصر . . فإن «نزاراً» كان قد عاش حياته بهدوء وكأن هدفه منها كان ينصرف الى التأمل فيها .

واذا كانت حياة «جواد» تميزت بضرب من الوعي الحاد للوضع الانساني في عصره حتى أنه عاش حياة مليئة بالهواجس: التفرد والابداع والقلق المصيري . . فأعطى الحياة أهميتها من خلال ما اكد فيها من أعمال ومامنحها من رؤيا مضافة . . فإن «نزاراً» كان في حياته وعمله وكأنه على الهامش من هذا كله . . وكأن تيار «العبث» و اللاجدوى والفراغ قد غمره بما ساد من مفاهيمه في اعقاب الحرب العالمية الثانية وهل لنا ان نعد «جماعة الوقت الضائع» (التي تشكلت منه ومن بلند الحيدري وحسين مردان وعدنان رؤوف بالأساس) سوى دلالة على هذه الحالة، وتأكيد لهذا الأحساس؟

الا ان هذا لايعني ان نزار سليم كان فناناً عبثياً . . إنما كانت الحياة عنده تأخذ شكلها الهادئ وصيغتها الأكثر تعبيراً عن «اللاتحدي» أو الحيادية». وهو في موقفه هذا الذي لم يكن موقف صراع كان شجاعاً بالنسبة لعصره وما ساده من قيم . . فموقفه هذا يمثل حالة من حالات «التمرد الواعي» على كثير من القيم والمواضعات التي تعارف عليها عصره . . وخضع لها . . وقد كان هذا الموقف الذي ظل أميناً له حريصاً عليه ـ محاولة منه لتجاوز اوضاع وحالات كان موقفه يمثل رفضاً لها، وتمرداً عليها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«اللـون المقتـول»
لنزار سليم

يوسف العاني

من المألوف جداً تناول كتاب ـ رواية او ديوان شعر او مسرحية أو ما شابه ـ بالنقد والتحليل حين يصدر الكتاب ويصل الى أيدي القراء. . لكنني ـ كما يبدو ـ أخالف اليوم هذا المألوف الى غير المألوف وأتناول ـ كتاباً ـ وبكلمة أدق مسرحيةً كتبت عام ١٩٥٢ للشاب الفنان ـ الرسام نزار سليم ـ هي مسرحية «اللون المقتول» واذا كان هذا التناول متأخراً ـ وهو فعلاً متأخر ـ لكنه تعبير عن وفائنا لهذا الفنان الصديق الذي تنوعت امكاناته وتباينت لكنها ظلت متميزة تحمل في كثير من جوانبها، الريادة والسبق قياساً للفترة او المرحلة التي عاشها نزار وقدم خلالها إنتاجه الفني والأدبي. . ومثل هذه الريادة تنسحب لا على اعماله القديمة حسب، وانما على ما ترجمه وقدم له من مسرحيات جاء بها من تراث وادب عريق هو أدب الصين ومسرحه الفريد من نوعه.

لست ناقداً لمسرحية «اللون المقتول» وإنما مُعرِّفاً بها فهي تكاد لاتُعرف في اوساط المسرحيين أولاً ولا المثقفين ـ ولا سيما الشباب منهم ـ ثانياً. . بينما كانت المسرحية تمثل مرحلة شابة وطليعية في تاريخ مسرحنا العراقي وهو يحبو ويجاهد في آن واحد ليُرسي قواعد مسرح حديث يتميز عما سبقته من محاولات تقليدية «جافة» واسمحوا لي ان استعمل هذا التعبير. . لأن المسرح لايمكن ان يتميز بالرواء والحيوية والتدفق والتقدم إن لم يواكب الحياة التي يحيا بينها، بالرغم من تفاوت تلك الحياة وتباين مستوى العطاء الفني شكلاً ومضموناً. .

كانت فترة الخمسينات علامة لمعت فيها أضواء الحداثة الجديدة هنا وهناك، وكان المسرح قد بدأ يقترب من الجماهير الواسعة. . وكانت المضامين الجديدة ـ من حيث التناول ـ والمواضيع القريبة من الجمهور الوجه الجديد لهذا المسرح. . ويمكن أن نعترف لصفاء مصطفى بالريادة فيه والجرأة في المحاولة قبل الخمسينات بقليل. .

ولكن. . الذي أريد ان اثبته هنا وانا اتناول «اللون المقتول» بعد قراءتي لها عام ١٩٥٢ وعند اعادة قراءتي لها عام ١٩٨٢ تلك القراءة التي تحمل ثلاثين عاماً من التجربة والمشاركة في مسار مسرحنا العراقي كاتبا وممثلاً ومسرحياً مارس كل عناصر العمل المسرحي. .

أقول: الذي أريد ان أعرِّف به القارىء، هذه المسرحية التي كانت محاولة جديدة وغريبة وقد تبدو «شاذة» كنا في حينها. . جميعاً نتناول قضايا الناس «الجوهرية» لتكون مادة مسرحيته ومسرحه. . اما ان يأتي شاب رسام ليقرأ علينا مسرحية عن «ازمة» رسام مع ذاته ومعاناته وحبه. . فأننا ننظر الى ذاك العمل نظرة الاستغراب وعدم القبول «الكلي» لأول وهلة واذكر جيداً اننا قلنا لنزار ـ في وقتها ـ من يمثل هذه المسرحية؟ ولمن؟ أنت بطران؟

وكعادته ضحك وعلق على حديثنا قائلاً:

ـ تمثل في مرسم دار المعلمين العالية. . !

وكان انذاك المرحوم الفنان جواد سليم مشرفاً على طلبة دار

المعلمين العالية الذين تجمعهم هواية الرسم. . وكان من البارزين منهم كما اذكر - عدنان راسم، ونزيهة رشيد. . وغيرهما. .

واذكر أيضاً ان الفكرة أوشكت أن تتبلور وان يُقدم العرض في المرسم فعلاً ولمجموعة قليلة من الطلبة من هواة الرسم والمسرح وان يمثل الدور الرئيس - عدنان راسم - وأقترح جواد ونزار ان أشارك في التمثيل ولكنني لا أتذكر لأي دور. .

× × × × × ×

اليوم أقرا «اللون المقتول» صفحة صفحة صفحة وأتأملها تأمل العاشق لكل محاولة مخلصة وجادة في عمر مسرحنا العراقي اقرأها وكأنها عمل أدبي وفني معتق يحمل رائحة «العتق» والحداثة معاً. .

ولا أملك اليوم الا عرض هذا المسرحية للقارىء وليس للمشاهد كاشفاً جوانب الجدة فيها ولا سيما من حيث الشكل والتناول معاً مستفيداً من بعض ماورد فيها من حوار أو أحداث لأعبر عن أحساسي تجاهها إنفعالاً أوردود فعل أو خواطر تفرضها عليَّ سنوات طويلة من هجري وبعدي عن - لون (نزار سليم) المقتول - !

× × × ×

في الصفحة البيضاء الاولى. كتب نزار هذه الجملة:

«الى الأخ العزيز ابو يعكوب - توقيع نزار سليم - وتحته تاريخ الأهداء - ٢٥/ ١٢/ ١٩٥٢ -

نزار أهدى «لونه المقتول» هكذا:

«الى من حاولتُ أن أرسم فلم أنجح. . . الى: س. . »

- نزار -

الصفحة السابعة حملت عنوان المسرحية «اللون المقتول» وتحتها مقولة لبيكاسو:

«لشد ما يشبه أسلوب الفنان تلافيف وتعاريج خطه لقراء الخط. . فوراء هذه الخطوط والألوان يقبع إنسان كامل. . !

- بيكاسو -

ويقدم نزار بعد هذا شخصيات مسرحيته. . حيث يكونون جميعهم تسع شخصيات مسرحية. . لكن الشخصيات الرئيسة والهامة والتي تدور الاحداث حولها هي أربعة:

أحمد - رسام في العقد الثالث. . ويصفه نزار وصفاً كأنه يرسمه هشام - صديقه. .

ماجدة - في الخامسة والعشرين من النوع الذي يحبه الرسامون! تحب أحمد. .

العرافة - فتاة شرجاويه سمراء. . ويرسمها نزار بوصفه الدقيق وكأنك تراها بكامل اوصافها. . !

المكان - بغداد - والمنظر الرئيسي في الواقع غرفة أحمد في احد الفنادق. . وقد تحولت هذه الغرفة الى مرسم مليْ باللوحات وادوات الرسم الا ان هناك صورتين بارزتين هما - محور - الاحداث صورة العرافة. . وصورة ماجدة. . وتتوزع الالوان هنا وهناك لأن أحمد - كما يقول عنه نزار - «يعيش في عالم من الألوان والموسيقى».

الزمان - الوقت الحاضر - اي في عام ١٩٥٢. . المسرحية تتألف من ثلاثة فصول قصيرة، اقصرها الفصل الاخير. . ومنذ البداية تشعر انك امام مسرحية ليست تقليدية - في شكلها - وفي وقت كتابتها - على اقل تقدير وقياساً على المحاولات المسرحية العراقية. فالبداية ليس حدثاً أو حواراً بين شخصيات المسرحية وانما هو حديث يرويه «هشام» صديق أحمد. . وهو في بقعة ضوئية من المسرح يخاطب الجمهور قائلاً:

«أيتها السيدات والسادة. .

كتب عليّ ان أروي لكم **هذه القصة «مبتسماً» ولم لا اقول كتب** عليكم سماعها مني؟. . . »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهكذا يسترسل هشام ويظل نزار - المؤلف - يؤكد على الكتابة باللون مؤكداً مقولة «بيكاسو» التي اشرنا اليها في البداية. . حيث ان وراء الحرف واللون انساناً كاملاً. . ونزار اضافة الى ذلك يرسم حركة الممثل. . حركته الموضعية فيقول عن هشام مثلاً:

«يخرج من جيبه علبة سكائر ولكنه يعيدها بسرعة ويتحدث»

وكذلك يرسم تنقلاتهم والتفاتاتهم وكيف يدخنون سكائرهم، وكذلك يحدد الأنارة وأماكن توزيعها. . ويحدد الموسيقى ويذكر مؤلفها. . انها لسترافنسكي. ؟ ويقول هنا تعلو وهنا تخفت. . ويظل طيلة أحداث المسرحية رساماً لكل ما يقوم فيها.

× × × ×

بعد حديث هشام يقودنا الى غرفة أحمد حيث يركز على صورة العرافة، الواضحة الوانها، والحديث بعد ذلك يظل مركزاً على اللون ودلالته ثم هناك إشارات ورموز لما سيحدث او للفكرة التي ارادها نزار في مسرحيته وهي فكرة مزيجة بين القدرية والتشاؤمية

والمعاناة الذاتية لكل من أحمد وهشام . . وماجدة بينهما . . تحب أحمد . . ويحبها هشام . .

فيقول احمد ـ هذا الأصفر في هذه الحجارة لايعجبني . سأقتله بهذا اللون «يضع لوناً آخر فوقه» اليس هذا أفضل ؟

هشام ـ انت أدرى، ولكن من يسمعك يقول انت مجنون .

أحمد ـ مجنون؟

هشام ـ تعابيرك هذه : سأقتل هذا اللون . . سأجرح هذا الزراق . هذا اللون إنه صارخ . والآخر ميت . وذاك حار وهذا بارد .

أحمد ـ . . . الحياة كلها ألوان . الطبيب كذلك، إنه يعرف المرض من الألوان . . العرافة نفسها .

إنها تقرأ الخطوط بواسطة الالوان . . !

ويقول هشام عند عودته لأن يكون «راوية» في الفصل الثالث : «ان الموضوع بحد ذاته موضوع شيق : ان يرسم الشخص خطه بيده . كيف يؤمن أحمد بهذه الخرافات الغريبة : »

لا أريد الاستطراد والتفصيل لأحداث وحوار المسرحية بقدر هذه الأشارات التي تلقي الضوء على محاولة نزار المسرحية قبل ثلاثين عاماً . . بما فيها من جدة وشجاعة وريادة . . بالرغم من ان نزار ظل رساماً للمسرحية ولأشخاصها اكثر مما هو كاتب درامي . .

فقد أنكر اساساً واقعية المسرحية وفرض ـ على سبيل المثال ـ إمكانية دخول فتاة شابة كماجدة على حبيبها أحمد في غرفة بفندق يقع في حي من أحياء بغداد . . وفرض تحويل الغرفة الى مرسم يدخلها هشام متى يشاء وكذلك ماجدة ثم أكد على قدرية الاحداث ذاتها وتعكز على العرافة التي كشفت له حظه ومستقبله من خلال «اللون» . . حتى وُجد في نهاية المسرحية منتحراً . . !

هناك نقطتان اود إضافتهما على هذا التعريف باللون المقتول :

الاولى . . ان نزار حين تناول الحظ . . والقدر المكتوب في هذه المسرحية فأنه ـ أو إننا كنا نحاول تناول الموضوع القدري مادة بالرغم من علمية تفكيرنا الذي يمكن ان يقودنا الى مواضيع اكثر عمقاً ودلالة، لكن الظرف الذي كان يحيطنا دعانا الى مثل هذه الصيغ فقد كنت قد كتبت مسرحية «مجنون يتحدى القدر» في حزيران عام ١٩٤٩ وقدمتها في نهاية العام الدراسي بكلية الحقوق وعلى مسرح ـ معهد الفنون الجميلة ـ مع طلبة الكلية وبمعاونة خليل شوقي الذي مثل دور «القدر» دون أن يظهر شخصه على المسرح، وقام بأخراجها كذلك . . ومازال الفنان ابراهيم جلال يعتبر هذا المسرحية ـ القصيرة ـ أول محاولة في مسرح «اللامعقول : » في مسرحيتي يكتشف هذا المجنون ـ او المريض نفسياً ـ بكلمة أدق ان المصائب والمظالم تأتي من الأنسان نفسه وليس من القدر وهو المسؤول عنها اولاً واخيراً . . وليس القدر .

نزار في «اللون المقتول» أكد «البحث» الذي تنبأت به وله ـ العرافة ـ فهو يقول في الرسالة التي تركها لهشام :

« . . كنت جاحداً للألوان التي آمنت بها انت أكثر مني . . »

ويقول بعد ذلك :

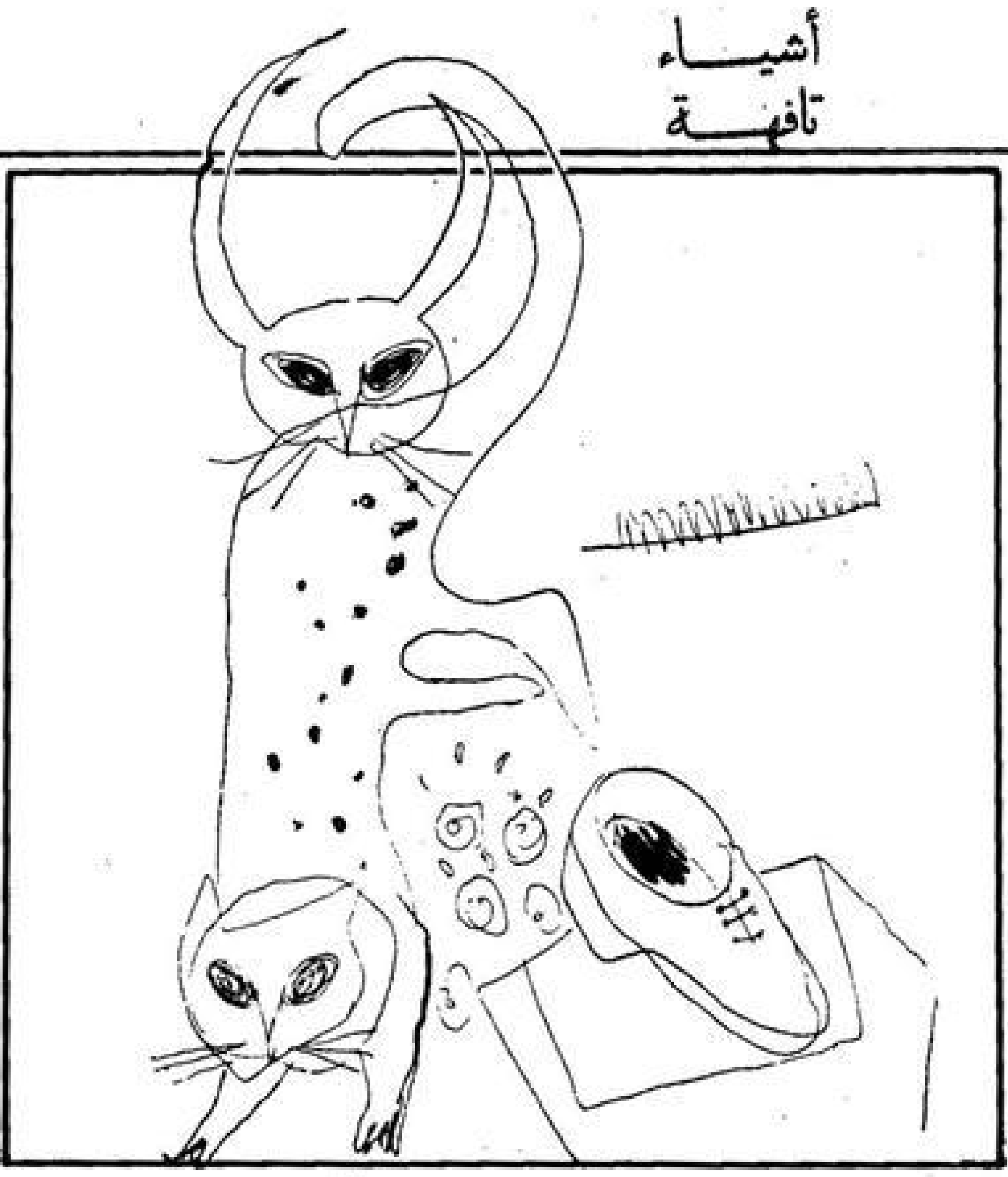
«من يدري فلعل هذه النهاية قد كتبت لي حقاً وانك حقا لم تكن الا وسيلة لتلك الارادة الخفية» .

النقطة الثانية ـ تلك الصدفة التي ترتسم على لوحات بعض الرسامين وكأنها تشير الى مصيرهم ـ وهنا لا أريد انا ان أقع بالخرافات والغيبيات أو أن أتهم بها، لكنها مجرد خاطرة جرتني اليها قراءتي لمسرحية «اللون المقتول» . . فالمرحوم الفنان الدكتور قتيبة الشيخ نوري تحول في سنوات حياته الاخيرة إلى رسم الأنسان بعد ان كانت لوحاته دوائر وخطوطاً والواناً متميزة وكانت آخر لوحة له تمثل انساناً برأس مقلوب يوشك ان يقتلع عن جسده . .

وان نزار سليم نفسه كان يرسم قبل موته لوحة هي «قصيدة بلقيس» لنزار قباني رسمها وكتب حواليها وعبر خطوطها كل عبارات الموت التي وردت فيها . . وأتساءل ـ كما تساءل الكاتب ماجد السامرائي هل كان يتوقع؟ أم كان يتهيأ؟ ام انه الهاجس الخفي يسبق كل ما يحدث من بعد . . ويهيء له؟

المهم أن ـ لون نزار المقتول ـ مسرحياً ـ قد أعطى له قيمة ستظل كبيرة ومهمة . . وما قلناه فيها وفيه بعض من وفاء لفنان كبير وصديق عزيز .

أشيــــاء
تافهـــــة



عبدالرزاق المطلبي

نزار سليم
والقصة القصيرة في الخمسينات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم تكن القصة الخمسينية معروفة بقوانينها النقدية كما هي في القصة في الستينات أو السبعينات التي ثبت النشر المستمر لنماذجها، وكثرة كتابها تصورات فنية ميزتها الى الحد الذي صارت فيه تلك التصورات أفكاراً جاهزة يمكن أن يتحدث بها المتحدث الادبي حديثاً عاماً إن هو شاء، وبأمثلة تطبيقية من نماذجها إذا هو رغب، وقد اخذت القصة المعاصرة مكانها في حلقات دراسة القصة القصيرة. واستطاعت أن تشكل العلامة الكبيرة في تاريخها في حين انضوت القصة في الخمسينات تحت ظلال التصورات الفنية للقصة الحكائية المكتوبة منذ بدايات هذا القرن، وتبلورت في الثلاثينات والاربعينات على يد كتاب استطاعوا بنتاجهم الغزير وأعمالهم المهمة تأكيد تلك التصورات مثل (محمود أحمد السيد) و (ذو النون أيوب) و (أدمون صبري) و (عبد المجيد لطفي) و (جعفر الخليلي) وربما كان عبد الحق فاضل الجسر الواصل بينها وبين مرحلة الخمسينات التي استطاعت الدراسات الحاضرة تعميم التصورات عنها، والتي كانت معروفة ضمن دوائر ضيقة جداً، وعرفت أسماءها معها، ذلك لأن كتاب القصة الفنية في الخمسينات نجحوا، لا في الاستمرار بوجود قصة، بل وساروا فيها أشواطاً طويلة في النضج والاكتمال الفني، خاصة منهم الذين واصلوا الى هذه اللحظة مسهمين اسهاماً كبيراً في ترسيخ قواعد فنية لكتابة قصة رصينة: كعبد الملك نوري الذي امتد نتاجه حتى اواخر الستينات وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان، والمرحوم الفنان نزار سليم.

ولو عدنا الى مراجعة تلك الفترة المهمة جداً في تاريخ القصة القصيرة في العراق، لوجدنا انها الفترة الأصعب عبر تاريخها، فقد وجد القاص نفسه بين رغبتين آسرتين ودافعين غالبين تماماً، هما الرغبة في الأسهام في المعركة الدائرة للتغير السياسي والاجتماعي

التي كانت أصواتها ترتفع مالئة كل مجال في النفس الانسانية وخارجها، والرغبة بالأسهام في بناء وتعميق جمالية الهيكل الفني لقصة قصيرة ناجحة.

ولم يكن أي من الهمين سهلا على القاص آنذاك، ولم يكن في طوقه أبداً تأجيل أحدهما بأية حال من الأحوال، فالقاص المشبع بأصوات الحرية، والممتلئة أذناه بصرخات التظلم، والذي يبصر بالظلام يخيم على كل بيت وشارع وزاوية، كان ينظر الى نفسه باعتباره صوت الجميع المرتفع بين الاصوات، المدعو بالحاح ليجهر بدعوته ويستبسل في تأجيج نار التغيير في نفوس قرائه، ولهذا جاء الموضوع لديه وسيلة للأسهام في مهمة التوعية التي أخذتها الاحزاب الوطنية والمثقفون بالجهد كله، ووصلت القصة كلها بكل ما يحتوي الموضوع من فن وجمال الى ان تكون وسيلة لطرح وتحقيق تلك الغاية الوطنية التي لا تحتمل الارجاء لعدم انفصاله عن معايشتها حتى في الحلم.

ومن جهة اخرى، فان رياح التطور الفني والجمالي في كتابة القصة، التي تهب على القطر من العالم عبر نوافذ الترجمة في الوطن العربي كلبنان وسوريا ومصر، والتطور في التذوق الادبي لدى قطاعات واسعة من القراء بله الكتاب لاتساع رقعة المثقفين ودخول التطلب الجمالي كعنصر أساسي في النموذج الادبي المقروء، والاجتهاد الكبير لدى كتاب هذا الجيل في محاكاة النماذج الاوربية المتقدمة جمالياً. كل هذا أخضع الكتاب لضغط فني، بدا وكأنه يتعارض تماماً مع الحاجة الى الافصاح بأعلى النبرات الذي يتطلبه الواقع الوطني المحتدم.

وقد سلك الكثيرون من كتاب فترة الخمسينات الطريق الاول، وخاصة اولئك الذين كانوا على اتصال ضعيف بالقصة الاوربية الحديثة، او الذين طبع التراث، وخاصة المقامات والحكايات نسيجهم الثقافي بطابعه. فكتبوا قصصاً لها صفة الموعظة والمنشور السياسي والمقالة الاجتماعية، وكانت بهذا ألصق بالقصة المكتوبة في فترات سابقة، خاصة تلك النماذج التي اقتربت من النضج الفني مثل قصص المرحوم (خليل رشيد) في مجموعته (خمر وغيد).

إلا ان القلة القليلة من الكتاب المبدعين الذين تشبعوا بالوعي الفني والجمالي لابنية القصة الأوربية الحديثة، اتخذوها مثلا ادبياً، وكانت مكوناتهم الثقافية ثرية، تجمع بين الاساس التراثي والحصيلة الثقافية المعاصرة خاصة وان كثيراً منهم امتلكوا لغة أجنبية أو أكثر مما مكنهم من الاطلاع المباشر على النماذج المشهورة والمتميزة لتلك القصة، وعرفوا معرفة دراسة ووعي أسرار كتابتها وصور ودرجات النجاح لدى كتابها، كما أن مفهوم الدور الادبي للمعركة الوطنية أخذ بعداً آخر لديهم، فقد انصرفوا عن طلب التأثير السريع والمباشر بالقارىء الى التأثير الاعمق والأكثر ديمومة وقوة في تشكيل الوعي واثراء النفس. ألا وهو التأثير الجمالي، وفهموا ان نجاحهم في مهمتهم الوطنية يتمثل اولاً في النجاح بالكتابة الفنية العالية، التي يمكن أن تجذب القراء وتدهشهم وتمنحهم جديداً بالفكرة والاحساس وقد نجحت أسماء قليلة مثل عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان الى حد ما (فهذا الكاتب يحاول ان يجمع بين الهمين من زاوية القرب من الواقع، وان البناء الفني للقصة القصيرة لديه يأخذ قوته وجماله من عناصر الصدق في الواقع اولاً وفي الحيثيات النفسية المنعكسة عن ذلك الصدق بعيداً عن أية تهويمات جمالية اضافية كالجنوح الى الحس الرمزي او الشعري..).

بين هؤلاء الكتاب البارزين كان الفنان القاص (نزار سليم) يمثل الدائرة التي نستطيع تلمس وطأة هذا الصراع المرير داخل محيطها المحتدم، ففي نفس هذا الكاتب المبدع اشتجرت الرغبات المنشدة بالمثل الجمالي والمشذبة بالوعي والتذوق الرفيع للفن، التي شحذتها صلته العميقة بالصور المتقدمة للنماذج الفنية في القصة والفن التشكيلي، هذا الفن الذي مارسه وقدم فيه نماذج رائعة جعلته واحداً من فنانيه المعروفين، حيث يطغى الاحساس الجمالي والتناغم الهارموني لكل العناصر الفنية في اللوحة، والتي تتوافق فيها حركة العناصر مولدة الاحساس الموحد بهذا التيار الآسر، تيار الجمال الذي يبعث على الامتاع والنشوة، ويملأ النفس بانعكاسات هذا التوازن، ويظهر أثره في الرؤية والابداع والتذوق، او الموقف من العمل سواء كان تشكيلياً او قصصياً، بل ويشد صورته نحو هذا المثال، ولهذا كانت القصة لديه مجالاً لتحقق هذه التوافقات بين العناصر الفنية في بنائها.

ولأن الفن التشكيلي يرفض السطحية والمباشرة والتقرير، ويرتبط بالعمق والتناغم والرمز والايماء فان وعي الفنان بشروط القصة الفنية جاء مطبوعاً بوعيه الجمالي للوحة التشكيلية، مما عمل على تخفيف الجنوح نحو الخطابة، وصور الاختراق لتناغم عناصر القصة للاطلالة من خلالها والتكلم بلسانه كمؤلف تزدحم الكلمات في صدره. مما جعل قصته الناجحة تتقدم سنوات على زمن كتابتها وتتيح له فرصة انجاز بعض القصص البعيدة عن اي انسياق لقطع حركة القصة وطرح آرائه هو، السياسة والاجتماعية، وبعيداً عن الرغبة في التدليل الدائم على حدوثها فعلاً كما هو لدى كتاب آخرين.

غير ان صفة الزمن الفائرة والصاخبة، والرغبة في الأسهام بعمل التوعية الوطنية الذي ذكرناه، لم يترك القاص مع مثاله الجمالي، انما شكل عنصر صراع جاذب نحو الوعظ والخطابية، ولهذا نجد قصصاً

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ناجحة كان الوعي الفني لدى كتابتها يترصد الرغبة بالأفصاح العالي النبرة، فما تكاد تعلو نبرة الكاتب، ويقترب من لحظة التكلم بلسانه هو- المؤلف - حتى ينتهي المقطع، ويعود المجرى الى الموضوعية والهدوء، ولا يسمح له الموقف باستعارة وجه او لسان أية شخصية كما هو سائد في القصص الخمسينية وما سبقها.

وهناك بعض القصص التي تفلت من يد الكاتب لتتسق مع الصورة الهتافية، فتعتمد التأمل العالي النبرة والشرح الطويل واللهجة الانتقادية وطرح الآراء على هامش حركة الحدث والشخصية، برغم التلمس الظاهر للقاص لحدود القص فنياً.

كما أن هناك بعض القصص جمعت بين الصفة الخطابية والمباشرة وقطع السياق الى جانب الالتفاتات الفنية والجهد الجمالي مما ترك انطباعاً ماثلاً بأبعاد هذا الصراع التعبيري لدى الكاتب الذي ربما كان صدى لصراع من نوع آخر. هو الصراع بين التعبير بالخط واللون والمساحة والكتلة والفراغ في الفن التشكيلي وبين التعبير باللغة المكتوبة في فن القصة.

أصدر الفنان القاص نزار سليم ثلاث مجاميع قصصية هي «أشياء تافهة» و «فيض» و «رغم كل شيء»، والذي يتأمل في أعماله التي احتوتها هذه المجاميع الثلاث لايمكن أن يغفل هذه العلاقات المصطرعة والمتشابكة التي ستساعده بالتاكيد على رؤية وفهم أعماله ومعرفة مكانتها بالنسبة للزمن والانسان والواقع آنذاك، لكن قصص مجموعته «أشياء تافهة» المطبوعة سنة ١٩٥٠ تمنحنا الفرصة كاملة للوقوف على الشواهد القصصية التي تسند فكرتنا عن ذلك الصراع في القصة الخمسينية وفي الجهد القصصي للقاص نفسه.

ففي قصة (الفأر) أولى قصص المجموعة ص ٥ نجده يستطرد استطرادات تأملية. كما في القصة الخمسينية جاعلاً من القصة مجالاً للكاتب لكي يطرح من خلالها أفكاره هو، من غير أن تكون تلك الافكار عنصراً في القصة او ناتجاً تفاعلياً لها، فان حركة الشخصية وأفكارها تنفصل عن تلك الأفكار التي لاتضير القصة كثيراً عند حذفها، وليست تؤدي لها بالضرورة.

إن الشخوص والحركة وأفكار القصة، تبدو عناصر مفصولة عن أفكار المؤلف، غير ان الكاتب الذي يتعامل مع هذه الاشياء من الخارج يترك لأفكاره مجالاً، فمثلما يخلق الشخوص وحركتهم، فانه يخلق الافكار اعتماداً على أفكاره هو ص ٨ - ٩ و ص ١٤.

اما تمكنه الفني الذي اتصفت به هذه القصة فيتجلى في: -

١ - حكاية الشخصية مع الفأر التي تبدو لأول فكرة حكاية زائدة يأتي بها القاص كمقدمة تمهيدية مناسبة للحديث عن البطل. والتي ما يلبث القارىء أن يكتشف انها تجسد حالة خاصة عند الشخصية سيحيل عليها الكاتب حدثاً يبرر ويعمق الموقف النهائي (بالنسبة للبطلة التي أخذ عندها الفأر رمزاً يختلف عنه عند البطل) ص ١٥.

٢ - الانتقالة الفنية من مستوى في الحركة الدرامية الى مستوى جديد أكثر توتراً، حيث يعمق ويبلور وجود الشخصية وحركتها، ويطور الحدث ويدفع به الى أمام، هذه الانتقالة التي هيأت لها ويسرتها نقطة الربط: (عقارب الساعة المنضدية التي نظر الفأر الى عقاربها وحام حولها والتي ستقع عينا هشام عليها عفوياً بسبب تتبعه لحركة الفأر واتجاهات عينيه) ص ٩.

٣ - نقطة التنوير او الكشف التي كان من الممكن أن يكتشفها عن طريق خواطر البطل الذي قال: «رباه لقد بلغت الساعة السابعة» ص ١٠ والتي تهيء له فرصة ذكر ماذا تعني هذه الساعة، ولكنه قطعها واتخذ الشخصية مجالاً للكشف ذاك، ولتطوير حدث قصته وليس الامتداد به سردياً حيث سيأتي التنوير من خلال تجسيد حكاية الساعة وخديجة وهشام في آن واحد.

وفي قصة «نصيب» ص ١٦ يستخدم القاص القطع استخداماً درامياً مثيراً، فحينما يكون من المألوف أن يأتي القطع في سياق القصة نهاية لحركة داخل الحدث، فان القطع الفني انهاء لمقطع، والبدء في مقطع جديد، بحيث يكون عنصراً فنياً يسهم في تطوير الحدث وزيادة توتره خلقاً لعنصر التشويق المتنامي بعفوية، فهذا مالم تكن تعرفه القصة الخمسينية وعرفته النماذج المتميزة من القصص التي كتبت بعدها، ولكن الكاتب ولتشربه بقصته كحالة انسانية ولتمكنه الفني، ولتلمسه الايقاع الخفي في قصته استطاع ان يقطع ص ٢٨، حيث بلغ الحدث ذروة يمكن أن يستمر بعدها بسطر أو اكثر من صفحة، غير ان القطع جاء محققاً لمسة فنية تركت تأثيرها الخاص، حيث مكنت الكاتب بعد دخوله في المقطع التالي من الابقاء على الذروة وتوتر الحدث، مما صعد في عنصر التشويق وشد القارىء أكثر، وهيأت للقاص فرصة تثبيت هذه الذروة للتأمل في داخل البطلين والكشف عن ابنيتهما النفسية وعلاقة الحدث بالتاريخ الشخصي لكل منهما، مما حقق اضافة الى جمالية بناء القصة، وعمقاً بها واثراء لدلالة كل أيماء فيها حتى الشخوص انفسهم، ودللت على ان القاص يدير الحدث بقدرة فذة على بناء قصته ورسم شخوصه من الداخل عكس القصة الخمسينية التي يحكمها فنياً التناول الخارجي ص ٢٨.

وقد نجح في تحميل شخوص قصته شيئاً من الايماءات الرمزية بالرغم من أن قصة الخمسينات لم تعرف مثل هذا الاستخدام الرمزي للفعل الدرامي أو للشخصية، فهي عرفت الترميز المقصود والمصنوع بالشخصية التي تجاوز فيها الايماء الى الافصاح المباشر عن دورها وطرح المواصفات الجاهزة للرمز، فبائع البطاقات الأعور،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذي يوحي بشكل ما بقدر الفتاة السيء اوحظها العاثر الذي يطاردها، من غير أن يقصد مباشرة أويقرر من الخارج: «وغاص قلبها في ضلوعها، ورأته ـ بائع اليانصيب الاعور ـ يقترب منها كما لو كانت الأيام الماضية القاسية كلها تقترب، شعور بالكابوس الذي لاخلاص منه إلا بعد انتهائه. .» ص ٣٨. وهذا الشاب النحيف الذي مثلت له ـ هو غير المحظوظ ـ لفتة الحظ الجديدة، بينما كان هو بالنسبة لها ضربة الحظ المفاجئة. كذلك فانه رمز بهما معاً الى ما يتجاوز الحظ والنصيب الى العمل الانساني المبني على الرؤية الواضحة والعزم والتصميم أو الولادة الجديدة الاكثر قدرة وحياة لذلك الانسان القدري المستسلم الذي كاناه، فمثلاً ماذا يرى القراء في إضاعة البطاقة بعد ربحها الجائزة الاولى. . .؟ أضربة من الحظ أو صورة من تعثره؟ في الحقيقة تعتبر الاضاعة حظاً حقيقياً دائماً هو بجوثهما الى امكاناتهما معاً ليصنعا منها قدرهما الجديد. . ليس تقريراً من الخارج، انما بالتطور العفوي لحركتها وفعل القصة في خطه المتنامي. . .

في قصة (أشياء تافهة) ص ٤٩ يعجز القاص شأنه شأن قصاصي الخمسينات ـ عن أن يترك للموقف النهائي الذي تقدمه القصة مهمة التعبير عن موقف الكاتب، بحيث يكون معناه او مضمونه معبراً عن فكرة أو أفكار المؤلف إيحاء فهو:

١ ـ يقطع سياق او يفضي من النهاية الى أن يلقي على القراء ما ساق من قصة، ويتوجه بحديث مباشر عن المغزى والدلالة والحكمة التي يجب أن يأخذها القارىء لتساعده على تبني نظرة في الحياة ص ٥٧ ـ ٥٨.

٢ ـ لا يتحرج من توجيه الخطأ بمباشرة الى القارىء او عبر مستمع يخلقه ويضعه أمام البطل الاولي «ولكن ليس هذا هو المهم، المهم انك تفهم من هذه الاشياء التافهة. . . .» ص ٥٧، وهذا يعكس الرغبة المكبوتة لدى كاتب الخمسينات في اطلاق صوته للاعتراض على الاخطاء السائدة في حياة الناس والوطن واخطاء حياته بحيث لايجد فائدة في التعبير الفني المنضبط ولا يثق فيه في توعية القراء واداء رسالته في شحذ هممهم والوصول بهم الى حد تصحيح تلك الاخطاء، وكأن الوعي يلقن تلقيناً وليس مداخلة عميقة في النفس والعقل.

٣ ـ عملية التذكر او الرجوع الى الماضي كانت تقليدية قررها تقريرا، فهو برغم انه هيأ للانتقالة بتحقيق جو متماثل حاضر (على ذرى الجبال تهاوت خيوط من أشعة الشمس الغاربة لاثارة ذكريات ماضية وماضٍ تتذكره الآن «لقد كانت الشمس تغرب في ارضهم (قصة: أشباح بلا ظلال) ص ٦٥ إلا انه استخدم الطريقة المألوفة في القصص الخمسينية والاربعينية، التي تشير الى أن البطل في لحظة تذكر: كأن يقول: تذكر ويسرد. . . فلم يستفد من اشارته الى تماثل الجو بطرح انثيال الذكريات وخيال البطلة من خلال ما يثيره في نفس البطلة ذلك الجو، فيبدأ الحدث مثلاً في القرية بعد نقاط او اشارة لحذف او بعد قوس، او بالقطع والبدء بمقطع جديد حدثه يتحرك في القرية.

وبالرغم من انه اتخذ من عبارة: «أنا أمينة ملحس صحتي جيدة» (ص٦١ وما بعدها) قراراً يتردد بايقاع متناوب، مما يشير الى تطلعه فنياً الى تحقيق نوع من الايقاع ينتظم حركة القصة إلاّ ان هذا الترديد لم ينجح في تحقيق نبض ايقاعي على اساسه تتجدد الحركة في مقاطع تتكرر بداياتها او تتماثل نهاياتها لتحقق ذلك التوافق الايقاعي المطلوب، انما هو اتخذ من العبارة ضربات يوجهها لقارئه ليوقظ فيه حس الرثاء لهذه الفتاة الفلسطينية المسكينة

٤ ـ اما في قصة (عقب سيجارة) ص٦٧ فان الكاتب يبدأ البداية التقليدية للقصة آنذاك ص٧١ بعد تمهيد طويل، فلقد كان الاعتقاد السائد فنياً يقضي بتوفير اشارات تصرح وتؤكد واقعية الفعل وتقدم قرائن وادلة تثبت للقارىء هذه الواقعية، او انها تقول مباشرة ان القصة نفسها حدثت فعلا وان حيثيات هذا الأمر متوفرة (يوردها الكاتب مباشرة او على لسان شاهد يروي. . مثلما فعل بطل القصة عندما قدم شرحاً وافياً لحالته وحكاية سيجارته كتمهيد واقعي للحدث الذي سيبني عليه قصته ص٦٧ ومابعدها. .)

انا اذن لنرى ان موضوعات القصص انتقادية ارشادية تعليمية وعظية، تتخذ من الجوانب السياسية والاجتماعية والذاتية محوراً رئيساً منه يحاول القاص تقديم مساهمته الوطنية في تشكيل وبناء الوعي الجديد الذي سينبثق عنه التغيير الذي ينشده مع جميع الشعب لتغيير ذلك الواقع، وعلينا أن ندرسها ضمن هذا المنظار وبالقيم الفنية السائدة في وقتها. . فمن غير الصحيح الحكم عليها بمقاييس الحاضر إلا اذا اردنا الكشف عن خط التطور الذي امتد الى هذا الوقت لنعمق الوعي بالجذر من أجل أن تورق وتزهر شجرة القصة القصيرة أعمالا اكثر روعة وجمالاً في حاضرها ومستقبلها. .

وبعد. . فان الرحلة مع قصاصي الخمسينات في نتاجاتهم الخمسينية تثير وتمتع وتفيد. . وتدعونا اكثر الى متابعتهم والرؤية في قصصهم من داخل ابنيتها الفنية للوقوف على قوانينها وشروط كتابتها والتصورات الفنية والجمالية التي تشكل خلفية القاص الخمسيني ووعيه الفني. . وصولا الى قصة تعمق وتغني وتمتع ترتبط بالحياة وتثير كل امكانات التذوق الفني والجمالي بل وتشبع كل الرغبات الجانحة الى اكثر الصور الفنية في القصة صفاء وتعبيرا وقوة. . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نزار سليم

رفيق الصبا

عدنان رؤوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في أيـار ١٩٨٢ ، وعنـد ختـام زيـارة قصيرة لبغـداد ، قلت لشقيقي، وأنـا في طريقي الى المطـار: «لم يتسع الوقت لزيارة نزار سليم، ولا اظنـه سيغفـر لي لو عرف انني جئت بغـداد وغادرتها من دون أن أراه. ومـع ذلـك سأراه في المـرة القـادمـة إن شاء الله وما دريت، آنذاك، ان نزارا كان قد رحل قبل يوم الى حيث لا يضيره تقصير الاخوان والرفاق، ومن دون أن يودع احباءه أو يودعه الأحباء.

أقسى ما نتـوهم في الغـربـة ان نظن ان الـزمن يتـوقف مادام الاغتراب، واننا عند العودة الى الديار نستطيع ان نواصل ما انقطع حيثما مع من الفنا من الاحباب وركنا اليه من الاصدقاء. ولكن الزمن لا يتوقف والوقت لا ينقطع، وما اشد ما نفيق عليه من رجات فاجعات بأحبة وخلان. وويل لمن تبلغ به الغفلة هذا الحد من الثقة بالزمن.

قالـت جورج الـيـوت: «في كل فراق صورة للمـوت». وقـال شوبنهاور: «ثمة طعم الموت في فراق».

وما اكثر ما فارقت نزارا في الماضي، ونهلت عند كل وداع نهلة من الموت، حتى كان الفراق الاخير فأتى على النزر القليل مما كان قد بقي.

نشأت ونـزارا منـذ زمن الصبا في ظل اخيه جواد. والذي يعيش في ظل العمـلاق يبقى ابـدا صغيـرا الا نزارا. بدأت تجربتنا ـ وهل أستطيع ان اقول: الادبية أم الفنية؟ ـ وكلانا في مستهل العقد الثاني من العمـر بتقليـد جواد، اذ حررنـا ـ نزار وأنـا ـ سنـة ١٩٣٧ مجلة تكتب بخـط اليـد وبنسخة واحدة، وجعلنا اسمها «الامل». وكان جواد سبقنا باصدار مجلة مماثلة بعنوان «جواد»، وهذه بدورها كانت محاكاة لمجلة اخيه «سعاد».

وكـانت كل تلك «المجـلات» محاولات عائليـة جمعت نتـاج الاقارب والاصدقاء في محاولات للخلق والابداع رسما وكتابة، مع شيء من التسلية والفكاهة. صدر عددان من «الامل»، وكان نزار صاحبهـا ورسـامهـا وكنت رئيس تحريـرها. وفي هذا الامر الاخير الكثير من التجاوز اذ ان نزارا كان يخط كل حرف فيهـا، ومـا كان نصيبي الا اعـداد المـواد التي «تنشر». واغلب صور المجلة كان من بواكـير نزار ومـمـا جاد به علينـا جواد او سعاد. وبعد صدور عددين من «الامـل» قررنـا ـ ولا اذكـر استجـابـة لاقـتراح من ـ تغيير اسم المجلة الى «الصبـا» اذ كان هذا ادق وصفـا لمرحلة العمـر التي كنـا نجتازها آنذاك. وصدر عدد واحد من «الصبا» قبل ان افارق نزارا للمـرة الاولى، واستمـرت غيبتي وانقطـاع «الصبا» الى اوائل سنة ١٩٣٩ عنـدمـا عدت الى بغـداد واستـانفنـا اصدارهـا من حيث انقطعت. وكـان اخـراج «الصبـا» كأخراج «الامل» نتاج يدي نزار

حتى بتصحيفها وتغليفها. اما موادها فكانت نتاج العديد من الاقارب والاصدقاء: الرسوم والكاريكاتير لجواد، (عندما عاد الى بغداد من بعثته في فرنسا صيف ١٩٣٩، ومن بعثته الى ايطاليا صيف ١٩٤٠،) وسعاد ونزيهة وعيسى حنا ونزار طبعا، والكتابة قصص ومقالات لي ولنزار وعدد من الاصدقاء اذكر منهم نجدة فتحي صفوة وخلدون ساطع الحصري وحتى بعض اساتذتنا في مدرسة المتوسطة الغربية آنذاك.

ونالت «الصبا» بنسختها الوحيدة من كل عدد الذيوع واتسعت حلقة قرائها، اذ كان كل صديق يتلقف العدد الجديد منها ليحيله الى صديق آخر بعد الفراغ منه. وحفزت «الصبا» عددا من الاصدقاء الى محاكتها، فاصدر الصديق محمد خالد مثلا بضعة اعداد من مجلة مماثلة نسيت اسمها، وشاركنا نزار وانا في اعداد بعض موادها. كما ان اصدقاء آخرين، اكبر منا قليلا في السن، استهلوا دراستهم في الكلية الطبية في اوائل الاربعينات باصدار مجلة اخرى كانت منبرا لبواكير في الرسم الكتابة. وكان نزار يسارع كلما تم اصدار مجموعة كافية من اعداد «الصبا» الى تجليدها في مجلد واحد، حتى اكتملت منها بنهاية سنة ١٩٤١و١٩٤٢ ـ لا اذكر ـ اربعة مجلدات. وبالرغم من انقطاع «الصبا» عن الصدور بعد ذلك، بقيت ايدي الاصدقاء الاصدقاء تتداول مجلداتها ايدي اصدقاء ومعارف جدد حتى اختفت تلك المجلدات عند احدهم.

سائني ان نزارا تهاون في اعارة مجلدات «الصبا» لمن ثبت انه لا يستحقها، وسائني اكثر انه قعد عن المطالبة بتلك المجلدات. الا ان نزارا لم يحزن وقد عجبت لذلك ولم اجد لقلة اكتراثه سببا. كنا في الواقع قد شببنا عن طوق «الصبا» قبل ذلك بمدة ـ كما قلت ـ وبلغنا مرحلة تحتم علينا معها نشدان آفاق ارحب من نسخة واحدة من مجلة تكتب باليد. وكان نزار ـ على العهد به ـ اسبقنا في استكشاف تلك الافاق. وكان في تلك الفترة ـ أو اواخر الحرب العالمية ـ تجاوز نتاجه الرسم الى الكتابة. وقد راعني منه ذلك ـ باديء الامر ـ اذ كنت ارى عدته للكتابة ادنى من عدته للرسم، الا ان حماس نزار لم يكن يعرف قيدا، وحسب نزارا ان اندفاعه لم يفتر وان عزيمته لم تهن لا في انتاجه في الرسم ولا في محاولاته في الكتابة. يثبط من همة نزار مثلا انه لم ينل من «التكنيك» في الرسم ما ناله جواد ـ ربما لانه لم يدرس الرسم دراسة اكاديمية مدة كافية ـ فاستمر يرسم بالرغم من تركيزه في تلك الفترة ـ حتى اوائل الخمسينات ـ على الكتابة. وكان هناك فريق بين الاثنين: نتاج جواد ـ رسما ونحتا ـ كان صقل صناع، على ما يبدو عليه من السهل الممتنع، تعززه ثقافة تتمثل ما تحتاج وتلفظ ما لايجدى، في حين كان نتاج نزار ـ كتابة ورسما ـ نبضات حماس ودفعات الهام. لجواد تكامل الصنعة مع عمق الابداع ولنزار اندفاع العاطفة، وكانت عاطفة نزار غزيرة دافقة جياشة يحس بها كل من عاشر نزار وتعرف عليه حتى لمدة ساعات.

كانت تلك المرحلة ايضا بالنسبة لنا مرحلة محاولة الاطلاع على الآداب العالمية باللغة الاجنبية، وكانت اللغة الانكليزية اقرب الينا مثالا. وقد ساعد على ذلك اضطرار جواد الى البقاء في العراق بقية سنوات الحرب العالمية الثانية، حيث «استعرنا»، من مكتبته الكثير مما كنا نحاول قراءته مدفوعين بما كنا سمعناه اوقراناه عن هذا الكاتب او ذاك، او عن هذه القصة والرواية او تلك. ودلالة اخرى على همة نزار: كان اعجابي بنتاج ما دافعا ـ في غالب الاحيان ـ الى القنوط والياس من النجاح في مجاراة العمالقة ـ وربما كان هذا ذريعة غير واعية للقعود والتقاعس! ـ اما مع نزار فالامر احيانا كان ينتهي بان يحاول ترجمة ما اعجبه من قراءاته!.

استمرت هذه الفترة الى غاية سنة ١٩٤٦ وكنت انشر محاولاتي في الكتابة ـ ولم تكن القصة من بينها آنذاك ـ في مجلة «الفكر الحديث» التي انصرف الصديق جميل حمودي الى اصدارها بدأب عجيب على رغم من زيادة الكلفة وقلة الموارد. وكانت تلك الفترة من تاريخنا عسيرة، من جهة: ظروف الحرب العالمية الثانية واعقابها، ومخصبة من جهة اخرى: التعرف على الآداب العالمية عن طريق مجلة «الكاتب المصري» ومنشوراتها بالاضافة الى ما كنا قرأناه من منشورات «لجنة التاليف والترجمة والنشر» المصرية من جهة، ومن جهة اخرى منشورات جريدة «المكشوف» اللبنانية ومن بعدها مجلة «الاديب».

في تلك المرحلة ايضا كنا نواصل دراستنا العالية الرتيبة ـ القانون ـ ونعمل في نفس الوقت في وظائف واعمال متعددة وفي جهات مختلفة ساعدتنا ـ ليس على كسب الرزق كما كان واقع الامر بل ـ على الحصول على المال ـ ولو النزر اليسير منه ـ الذي وفر لنا شيئا من الاستقلال عن العائلة والانغمار فيما حسبناه آنذاك بوهيمية تارة وثورة سلبية على واقع لا نرتضيه تارة اخرى. وفي تلك المرحلة ايضا بدأت فترة «الوقت الضائع»، الصفة التي اطلقها نزار بروحه المعهودة في الفكاهة على تلك المرحلة معبرا فيها ـ في آن ـ عن ثورة بوهيمية وعن واقع كنا نحاول ان نهرب منه، ولكن الى أين؟ وكيف؟

كان ذلك في سنة ١٩٤٧، وهي المرحلة التي توثقت فيها علاقتنا ببلند الحيدري وعن طريقه بعدد من كسبنا من الاصدقاء. وفي الواقع ان انتمائي الى جماعة «الوقت الضائع» آنذاك كان هامشيا الى حد ما ونتيجة الرابطة التي كانت تربطني بنزار في الوقت الذي كنت ارى فيه بالجماعة «رومانسية» توهمت انني كنت قد جاوزتها. ومع كل ذلك «كنا سوا» نذرع ارصفة شوارع بغداد من مقهى النعمان في الاعظمية الى مقهى «الدفاع» حتى مقاهي شارع ابي نواس ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مرورا بحلويات «الدار البيضاء» وبالمقهى السويسري والمقهى البرازيلي في شارع الرشيد. ولقد تحررت اكثر صفحات «الفكر الحديث» و«الوقت الضائع» في ذينك المقهيين وفي المطابع اكثر مما تحررت في المكاتب او البيوت؟

كانت جماعة «الوقت الضائع» مجموعة من الشباب الناشئين اكثر مما كانت «مدرسة» وكانت تجمع ـ بالاضافة الى ما كانت تضم من اولئك الشباب ـ آخرين لا تربطهم رابطة فكرية بل مجرد صداقة او زمالة الدراسة الثانوية ثم الدراسة الجامعية.

ولم يتجاوز ما ربط بين اعضائها مجرد محاولات الكتابة ونشدان التعبير عن الذات. ومع ذلك بقيت الجماعة متميزة عمن كان يدور في فلكها من اصدقاء ومريدين، الى درجة انها سعت في تلك المرحلة الى تأليف «جمعية» حاولت ان تحصل على الموافقة الرسمية من دون ان يكون لها «منهاج» يحدد هويتها واهدافها. وكانت لنا زيارات الى «الدوائر الرسمية» التي لابد من اخذ موافقتها قبل منح «الاجازة» بأي نشاط ثقافي اوفكري آنذاك. وقد فتر حماسنا لذلك المسعى منذ ظهرت بوادر «الفضول الرسمي» للتثبت من حقيقة «اهداف الجماعة»، ولم نكن نحن انفسنا نعرف ـ عن وعي ـ ما هي. وزاد في ذلك سفر بعض اعضاء جماعة الوقت الضائع في صيف ١٩٤٨ في بعثات دراسية في الخارج وانصراف البعض الآخر الى هموم الدراسة اوكسب العيش. ومع ذلك لم يفتر حماس نزار المعهود الذي كان دائما يكسب المؤيدين لمجرد اخلاصه وصفائه واندفاعه. ومن هنا جاءت فكر مقهى «**ساحة عنتر**» التي اطلق عليها ـ «لخياليتها» ـ مقهى «**واق واق**»

وحتى هذه المرحلة ـ على قصرها ـ ما كانت مدرسة فكرية اكثر مما كانت تعبيرا فريدا عن التفاف جماعة حول نزار يندفعون معه في حماسه الجارف الفياض. وكانت المقهى عجيبة غريبة استحقت في حينه لغرابة فكرتها الاسم «النكتة» الذي اطلقه نزار ـ او احد الاصدقاء عليها.

فالحصول على اجازة بفتح مقهى كان اسهل من الحصول على اجازة بتأسيس جمعية ثقافية او اصدار مطبوع او مجلة. فكان ان افتتحت المقهى في مطلع صيف ١٩٤٨ وتحكم في اختيار موقعها رخص الايجار في تلك المنطقة، اذ لم يكن العمران قد بلغها آنذاك الى درجة يجذب اليها الزبائن من سكانها وسكان اطرافها، ومن كان يستطيع الانتماء الى النادي الرياضي (الاولمبي) الذي كان يقابلها في الطرف الآخر من الساحة اليه انتمي غير شاعر بوجود المقهى «الفكري» في الطرف الآخر. وكان اختيار ذلك الموقع بالاضافة الى رخص ايجار البناية ـ دليلا آخر على عدم واقعية اصحابها. فقد كان مستحيلا على ساكن الاعظمية ـ وحتى رأس الحواش «ان يكلف نفسه السير الى» ساحة عنتر، ومن كان يسكن «شارع طه» كان بامكانه ان يتمتع بما يوفره النادي الرياضي من جو هادىء بالاضافة الى الفعاليات الرياضية والاجتماعية، ولم يكن اصحاب مقهى «واق واق» من الذين يتعاطونها بحماس! وكنت انا بين بين! اذ حالت ظروفي في تلك السنة الدراسية العصيبة ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨ دون حصولي على شهادة الحقوق اول مرحلة فبات علي ان اتهيأ طيلة صيف ١٩٤٨ لامتحان «الملحق». وكانت تلك مرحلة حاسمة اضطرتني الى ان استقيل من وظيفتي وان اعزف عن كل امر يشغلني عن التهيؤ للامتحان في نهاية ذلك الصيف. ومع ذلك كان لابد من الترويح عن النفس احيانا، والتمتع بفترة راحة كل مساء قبل استئناف المذاكرة حتى صباح اليوم التالي، فكان المشي من «شارع طه» مساء الى مقهى «واق واق» على بعد نصف كيلومتر لتغيير الجو بلعب «دست» شطرنج ساعة اوساعتين ثم العودة الى البيت لاستئناف المطالعة! وكان رواد المقهى كل ليلة هم هم: اصحابها ـ نزار ومريدوه ـ أنا ومن كان يشاركني الشطرنج ثم المطالعة فيما بعد، ثم «الزبون المقيم» مندوب دوائر الامن الذي اصبح بمرور الزمن «من اهل البيت». وكانت مشكلة هؤلاء الزبائن» من رواد المقهى مشكلة ما تمناها احد حتى لعدو فقد كان عليهم سبر غور هذا المقهى التي لا يرتادها الا عدد محدود من «الافندية» اغلبهم شركاء فيها ورفع التقارير عنها الى نظام يعاني من انتكاسة منذ مطلع ذلك العام بفشل معاهدة بورتسموث ثم الهزيمة المستورة في حرب فلسطين. ومع اندماج هؤلاء «الرواد» في جو المقهى فان «موضوعيتهم» لم تخنهم بحيث لم يشوهوا حقيقة المقهى، ولم يزيفوا تقاريرهم عنها اذ لم تتعرض السلطات لها ولا لاصحابها طيلة مدة «نشاطها» صيف ١٩٤٨، اذ كان الرواد القلائل يشغلون السطح امسيات لا تتجاوز منتصف الليل ينصرفون بعدها الى حال سبيلهم، ليعودوا في الليلة التالية الى نفس المقر.

وبحلول الخريف حل خريف المقهى نفسها، اذ تعذر الاستمرار في الجلوس على السطح ـ كما تعذر الجلوس في الداخل اذ ان ذلك كان يستلزم توفير وسائل التدفئة، كانت هذه مكلفة لم تحملها من تحمل خسارة استمرت ثلاثة او اربعة اشهر، فكان ان احتفل بغلق المقهى وتصفية موجوداتها على اعضائها المؤسسين وبلغ حظ بعضهم ان حصل على صندوق من قناني الصودا مثلا بعض الخسارة في النفقات.

الحديث عن نزار ـ وعن جواد ـ سليم يستغرق صفحات وصفحات. ومهما طال الحديث ـ أو قصر ـ فانه لا يخرج عن ان يكون سردا للكثير مما اثر به اولئك الراحلين العزيزين الحياة الفكرية والفنية لعراقنا طيلة سنوات عديدة من النتاج الثر الذي الهم الكثير من المريدين والزملاء والاصدقاء •

اما هذه العجالة في الرثاء فقد حق عليها ان تنتهي الآن بهذه الكلمات عسى ان تساعد قليلا على تخفيف لوعة الاسى لتعذر رواية نزار قبل رحيله حين كنت قاب قوسين او ادنى منه.

نزار سليم والنقاد

درس النقاد نزار سليم ضمن تياره الفني الخاص واول بحث يعتد به كتبه الناقد عبد القادر حسن امين عام ١٩٥٤ ونزار سليم لم يستكمل بعد ملامح تجربته الناضجة ونحن اذ نضع امام القارىء الكريم اراء عدد من النقاد في فترات متفاوتة ينبغي ان نشير امانة الى اراء اخرين مثل الدكتور علي جواد الطاهر والدكتور عبد الاله احمد حيث اتت في سياق عام.

نزار سليم لم يدرس كاملاً بعد (اذا كانت الوفاة علامة اكتمال) وهو كمبدع ليست القصة القصيرة - كما رأينا - نهاية اهتماماته ولكن هذا (التوثيق) النقدي لمساره القصصي من جوانب مختلفة يؤشر شيئاً يُعد بداية الطريق لدراسته.

«الاقلام»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد القادر حسن امين

يجري حب الفن في عروق عائلة سليم، وقد برز منهم افراد في ميدان الرسم، ولذا نشأ نزار فنانا يحسن مزج الالوان ويجيد التقاط الصور الجميلة، وهو في فنه القصصي يقدم اليك لوحات يلائم بين الـوانها ويتأمل في دقائقها لاتفلت من انامله شاردة ولا واردة.

ويلاحظ في قصصه خفوت الحوادث الكبيرة لا يجسمها ولا يلقي عليها من الضوء ما يبعد عنها تشويش الامور الصغيرة فقد دأب على النظر الى «الكل» نظرة سواء، يعنى بجذوة السيكارة في يد المدخن كما يعنى بعاطفة الحب تتأجج في صدر المحب بجهد متعادل، لذلك كانت العقدة لديه ضعيفة الربط واهية الخطوط. ولست اريد التأكيد على اهمية العقدة في كيان الاقصوصة ولكني اريد ان اقول ان صاحبنا يعتبرها جزءاً متساوي الاهمية في السياق كله، وهذا هو شأن الرسام يصور اللوحة متكاملة من جميع اطرافها.

(١)

في مجموعة نزار الاولى «اشياء تافهة» موضوعات فريدة في بابها تدل على براعة في اختيارها.

تمثل اقصوصة الفأر هشاما وهو يطالع في غرفته وقد استرعى نظره فأر دقيق الجسم ذكره بفتاة دقيقة الجسم ايضاً كان يعطيها دروساً خاصة وقد نشأت بينهما عاطفة تتدرج في سبيلها الى حب متبادل/ ولما جلس اليها ليبدأ درسه معها قال لها: انك تذكريني بفأر رأيته اليوم فاثار في نفسها هذا القول اشمئزازاً أو مقتاً فتركته محتقرة له.

لاريب في غرابة هذه العاطفة التي زاوجت بين الفأر وقوام الفتاة بجامع الدقة واذا كانت عين الفنان لاترى في ذلك امراً مستنكراً فالكثير من الناس لا يتذوقون ما يتذوقه ولا يرون الجمال فيما يراه، وقد وفق الكاتب في الوصف الخارجي وخاصة فيما يتعلق بصراعه بادىء الامر مع الفأر.

اما «اشباح وظلال» فتمثل فريقاً من اللاجئين يبثون رسائلهم الى ذويهم المشتتين في انحاء البلاد العربية عن طريق المذياع وخلال ذلك يعرض القاص صوراً قاتمة من حياة اولئك البائسين، ويسخر سخرية خفيفة من موقف الدول العربية لاعتمادها على المذكرات الاحتجاجية ويهزأ من هذا العالم الذي يسخره الذهب لخدمة بعض الاغراض الدنيئة، فيعميه عن الحق ويصم اذنيه عن نداء الضمير

والعدل .

ان موضوع هذه الاقصوصة بالغ الاهمية وهوجدير بان يحظى بعناية الكتاب التامة ليخرجوا لنا ادباً يصور تلك النكبة احسن تصوير حتى يكون حافزاً لنا على العمل وباعثاً النشاط في النفوس الخوارة لاعداد العدة للمستقبل ، والقصة هي السلاح الاول الذي ينبغي لنا ان نعمد اليه في تعبئة الرأي العام قبل تعبئة القوى المادية ، ومما يؤلم ان بلادة الكثير من كتابنا واعتصامهم ببعض المبادىء التي فرضت عليهم ان يحيوا لها ويستمدوا الوحي منها جعلتهم يجتر ون افكاراً تلقوها من خارج وطنهم فمرت الكارثة بفظاعتها وحول ما ارتكب فيها مرور النسيم على تلك الوجوه الصفيقة التي تعيش بين ظهراني العرب ولكنها تتنكر لامالهم ولا تغمها الامهم .

هذه الاقصوصة وإن كانت كما اسلفت ـ صوراً مقتبسة من واقع مؤلم قد ضم بعضها الى بعض حتى بدا كيانها مضطرباً وحبكتها واهية ، الا أن ما فيها من احساس بالام الظلم والاعتداء يرفعها فوق مستوى الكثير مما يكتب الاخرون .

في «اشياء تافهة» نجد صديقين قد جلسا يحتسيان الخمرة وانبرى احدهما يحدث صاحبه عن «الحاجة الى الحب» واستطرد من ذلك الحديث عن حبه لقطة قد وضعت صغارها في قاعة الاجتماعات في الدائرة التي كان يعمل فيها، شاركه في حبها بواب الدائرة ، وقد اراد الهر ان يفترس الصغار لكن دفاع القطة وصراخها اثار انتباهه فرمى الهر بحذائه فابتعد قليلاً وما لبث ان عاد ووقف بالباب متربصا فرماه بالاخرى، الا ان الرمية اخطأت الهر واصابت السكرتير العام مما ادى الى فصله عن عمله .

كشف الكاتب في هذه الاقصوصة عن نظرته الى الحياة، كما انه حشاها ببحث التفاصيل عن الاسباب التي تدفع الهر الى اكل صغاره، وحديثه عن الحب الخارجي دون الافاضة في تحليل احاسيس الانسان في مواقف كالتي تطرق اليها الكاتب .

اما «نصيب» ففيها دعوة جميلة الى العمل المجدي وتطليق الاوهام ،والتظافر على كفاح مصاعب الحياة .

وتمثل «عقب سيجارة» انيسة رفيقة الصبا تشعل سيجارة للبطل فيثير هذا العمل في نفسه احاسيس حب كامن يلهب عواطفه فيطير به الى عالم الاحلام والرؤ ى ويتضح له اخر الامر، ان الامر لم يكن غير تجربة ، ارادت ان تستفز بها عواطف ابن عمها المهندس وحبيبها في الوقت نفسه .

مافي الاقصوصة من حديث عن فلسفة التدخين ـ كما يسميها القاص ـ وتحبيذ له يقلل من قيمتها الفنية لانه جاء بلهجة تقريرية .

ـ ٢ ـ

لا يحقق نزار تقدماً في مجموعة «فيض» فلم يجد عن منحاه في تناول الحوادث الا انه غدا يكثر من استعمال العامية ذات الطابع البغدادي الاصيل ، في اقصوصة «فيض» يصور لنا فيضان دجلة الذي يصب كوارثه بصفة خاصة على الفقراء والفلاحين .

كانت عائلة ابي حسن قد حملت على حمارها كل ما تستطيع حمله من متاعها القليل واركبت الطفل الصغير «حسن» فوق ذلك كله ، واندفعت مع الرتل الهارب من وجه السيل تبغي النجاة، ثم بكر ابو حسن راجعا ليعود بزوجته التي ابت ان تدع شيئاً طعمة للماء فلا يوفق في انقاذها بعد أن دهمها السيل العرم. ويعود ادراجه بالم خانق مكتوم .

ابدع الكاتب في رسم المشهد الذي طالما الفه العراقيون وتوجعوا له كثيراً الا انه بالغ في تصوير سوء الحال وضعف تلك الفئة البائسة حتى ان كلبها مسعود الذي ارعب الكلاب جميعاً، جبن امام هاتيك الكلاب الصغيرة المدللة .

وقد جنح نزار في هذه الاقصوصة الى تقليد الكاتب الايرلندي جيمس جويس في تداعي الذكريات في مثل قوله «وتمثلت صور السنين امام ناظريه خلال الظلام فاعترته ارتجافه، احس بالخور يدب في عروقه . البحث عن المأوى صوت الارض يصنزخ فيهم كما يصرخ بكلب جرب، والايام المضنية الكليلة في البحث عن الزاد، وامه التي ماتت في السنة الماضية، وابنه الاول وهويتلوى تحت عجلة السيارة» .

واري في استسلام ابي حسن وعدم اسراعه لانقاذ زوجته واستغاثته بالاخرين امراً مستغرباً ليس من طبائع هذا الصنف من الناس .

يقول القاص في «البيت على اليمين» : «كان في طريقه الى ذلك البيت عصراً عندما رآه فجأة يسير امامه» فالحت عليه وساوسه بانه يريد به شراً وانه لا محالة قاتله ، اذ كان يعتقد انه مجنون هادىء من النوع الذي لايدري متى يثور، وتستبد به الهواجس حتى ينتهي بهما المطاف الى حافة النهر فيقذف به الى الماء، عند ذاك يشعر بهدوء اعصابه وانهاء هواجسه .

لقد تكلف القاص الحوادث ليصطنع جواً نفسياً مضطرباً ، ولكني اعتقد ان التوفيق قد اخطأ الكاتب حينما جعل الهواجس تنتاب الرجل الذي يقفو اثار من امامه، فالمألوف في مثل هذا الامر ان الانسان يوجس خيفة ممن وراءه .

في «اربعة فلوس» يسخر القاص سخرية لاذعة من مصلحة نقل الركاب لانها فصلت جابياً عن عمله لكونه نسيَ ان يرجع اربعة فلوس الى صاحبها .

اما «دجاجة المسعدة» فصورة ظريفة لمؤلف جعل من لغط الدجاجة منبهاً له في الصباح كي يدرك الوقت المعين لبدء العمل في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دائرته، فلما اكل الدجاجة ذهب متأخراً في اليوم الثاني، فنال توبيخ رئيسه فعوضها بديك ودجاجة.

وجملة القول في نزار: انه كاتب مقل وفي وسعه ان يمتلك ناصية هذا الفن كما امتلك هو واشقاؤه القدرة على الرسم والنحت، ولا غرو في ذلك فانه يجيد الحبك والسرد وانتقاء الموضوعات الفذة ومزج الحوادث على غرار مزجه الالوان فيخرج من ذلك كله اثاراً جديرة بالقراءة.

فصل بعنوان: نزار سليم تحت باب «الاقصوصة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية» ص ١٣٥ - ١٣٩ من كتاب عبد القادر حسن امين «القصص في الادب العراقي الحديث» مطبعة المعارف ١٩٥٥ بغداد.

شجاع مسلم العاني

تنفرد اقصوصة (يانصيب) لنزار سليم بتصوير الدوافع النفسية للزواج عند بعض الفئات المسحوقة من المجتمع، وبطل الاقصوصة شاب خجول من الفئة المتعلمة يلتقي بفتاة تبيع اوراق النصيب، تلح عليه بشراء احدى الاوراق التي معها متكهنة وداعية له ان يربح البطاقة، ونظراً لخجله وتردده فانه يلبي طلبها بشراء البطاقة وتمضي الايام يلتقي بعدها بالفتاة فيعلم انها تبحث عنه لتخبره بانه ربح الجائزة فعلاً. ويدعوها الى الجلوس في مقهى، وهناك يخبرها بانه لم يربح المبلغ لوحده اذ انه اشترى البطاقة من اجلها وهو لهذا يعرض عليها الزواج منها، فتوافق الفتاة بعد تردد، ونعلم من الحوار الذي يدور بينها وبين زميلها بائع اليانصيب الاعور ومن الحوار الداخلي بينها وبين نفسها نعلم سبب ترددها، فهي تتعاطى البغاء سراً الى جانب بيع الاوراق، وقد اختارها صاحب النصيب للدور الذي تلعبه في اغراء الناس، وبعد يوم كامل تقضيه الفتاة وهي تحلم بالسعادة المنتظرة تعود لتجلس في المقهى منتظرة مجيء الشاب، وتكون صدفة كبرى حين يأتي الشاب ليخبرها بانه فقد البطاقة فلأول مرة تدفع العناية الالهية صاحبة البيت لان تمسح غرفته وتنظفها، فترمي البطاقة الموضوعة على المنضدة مع الاوساخ.

وبقدر ما يحرص الكاتب على رسم العناصر المكونة لشخصية الفتاة يحرص ايضاً على رسم العناصر الاجتماعية والنفسية المكونة لشخصية الشاب، ومن خلال الحوار الذي يدور بينهما نضع ايدينا على احد هذه العناصر في شخصية الشاب، فنعرف انه من فئة مسحوقة اجتماعياً، فهو موظف صغير انقطع عن الدراسة بعد وفاة ابيه وامه، وعاش وحيداً قانعاً براتبه القليل، ثم نضع ايدينا على العنصر النفسي فنعرف انه شاب خجول ومتشائم يعاني من الفشل... «انني انسان لم يمتنع عن شيء ولم يحاول الحصول على اي شيء، ورغم اني كنت اعرف بان الفلوس لايمكن ان تجمع في جيبي الخاوي الا بطريقة من طرق اليانصيب الا انني لم احاول ان اشتري بطاقة لاني كنت على اتم اليقين.. بانه.. لاحظ لي». وهو لهذا شخصية سلبية يرقب الحياة الاجتماعية ولا يشارك فيها ويعيش في عزلة نفسية.

ويعتذر الشاب للفتاة عما حدث ويقوم ليخرج من المقهى لكنها تصرخ مستوقفة اياه دون وعي منها ثم تقول له «لايمكن ان اتركك هكذا، يجب ان تبقى معي ولو من اجلي، فانا بحاجة اليك وانت بحاجة الي.. اليس كذلك؟» ثم تغمر عينها بالدموع.

والاقصوصة حافلة بالمعاني الانسانية والكاتب يحرص على تصوير الجو النفسي لابطاله ودوافع الفعل وردوده النفسية لديهم، مستعيناً على ذلك باستخدام الحوار الداخلي والمونولوج، وعلى الرغم من أن بطل الاقصوصة ذو شخصية سلبية مترددة فقد استطاع الكاتب بتصويره لعوامل القهر الاجتماعي والنفسي في شخصية البطل ان يجعلنا نتعاطف معه، كما جعلنا نتعاطف بصورة اكبر مع الفتاة.

ومن الحق ان نقول ان نزار سليم يعد من اوائل الكتاب العراقيين الذين حاولوا كتابة القصة الفنية في العراق ذلك انه في حرصه على تصوير الاجواء النفسية لشخوصه، وتناوله للاحداث اليومية المعرفة في البساطة ومحاولته الابتعاد بالاقصوصة عن الزوع الاجتماعي والياسي غير الفني، مهد مع غيره ظهور القصة مثل هذه وما كان من فلتات عارضة منه ومن (ذو النون ايوب) كان بالنسبة للقاص العراقي عبد الملك نوري غاية وحيدة، حاول جهده ان يبلغها وقد مهد هو بدوره لظهور الاقصوصة الفنية الناضجة والمكتملة الملامح على يد فؤاد التكرلي.

عن فصل المرأة في حياتها الخاصة من كتاب شجاع مسلم العاني (المرأة في القصة العراقية) ص ٩٤ - ٩٥ - مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٧٢

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

باسم عبد الحميد حمودي

بدأ نزار سليم اعماله الاولى مجدداً بالقياس الى الكتابات التي ظهرت في الخمسينات.

وكان مجموعة (فيض) حجر الزاوية في بناء قصة عراقية متطورة تكنيكياً الا انها لاتخاطب الجماهير بالبساطة التي كان يتبعها ايوب وعبد المجيد لطفي.

وبالرغم من الماخذ الفنية الهامة التي كانت تؤخذ على مجموعة الرعيل الثاني (لطفي - الخليلي - ايوب) من حيث التدخل المباشر والسرد القريب من الحكاية، فقد جاءت المجموعة الثالثة من القصاصين العراقيين (فيما اذا قررنا جعل عطا امين ومحمود السيد ويوسف متي وأمثالهم ضمن المجموعة الاولى) حاوية لتشكيلة متاخية قريبة الاهداف من حيث ارتباطها بالشعب وسعيها للدفاع عن حقوقه في فترة الخمسينات، الا ان الاختلاف كان في طريقة التناول والانتماء الفكري القديم او عدمه.

ورغم وضوح الفروق بين المجموعتين الا ان ذلك لايشكل شيئاً كبيراً - انذاك - بالنسبة لالتزام الجميع في الدفاع عن الحرية.. السلاح الرئيسي بيد المفكر الثوري.

ولسنا هنا في مجال التحديد الزمني للرموز القصصية قدر مانحاول عرض الخلفية التاريخية التي تستند عليها مجموعة (رغم كل شيء) التي اصدرها مؤخراً القصاص نزار سليم.

نشأ نزار سليم في جو بورجوازي مثقف، والده ضابط ورسام وشقيقه جواد سليم الفنان الرائد للمدرسة العراقية الحديثة في الرسم واخته نزيهة ذات الرسوم البغدادية الاصيلة. ومن خلال هذا الجو البورجوازي الراديكالي اندفع نزار سليم لكتابة القصة القصيرة.

ومجموعة (رغم كل شيء) تعطي تحدياً كبيراً لما يكتبه الشباب في بساطتها وعمقها وابتعادها عن محاولة حرفية القصة وزركشتها بالبلاغة اللاامجدية.. رغم تكرار بعض موضوعات الخمسينات في (ابن نورية) كما سنعرض بعد حين.

ولابد لنا من الاشارة الى ان مجموعة نزار سليم تدفعنا للحديث عن جيله الادبي، فبينما نجد تشابه الطريقة السردية عند صالح سلمان في (السجن الكبير) وغائب فرمان في (حصيد الرحى) وما سبق (نشيد الارض) لعبد الملك نوري من حيث المباشرة والتصوير التسجيلي، نجد قلق المثقف وتوحده ونزوعه للتمرد عند نزار سليم وفؤاد التكرلي ونهاد التكرلي ومن دار حول جماعة (الوقت الضائع) التي تشكلت عقب الحرب العالمية الثانية في العراق، كمجموعة سأمت التضليل السياسي الذي اتبعته زمرة نوري السعيد فبحثت عن ذاتها بين الجموع.

وفي الوقت نفسه اتخذت جماعة (الادب المعاصر) التي حوت فرمان - سلمان - عبد الرزاق الشيخ علي - أحمد الصفار - عبد الوهاب بلال (موسيقى) وعبد الله نيازي موقفاً واضحاً وشمولياً من الشعب، بينما ارتبطت مجموعة الخريجين في مصر (وعلى رأسها شاكر خصباك) بما يكتبه ادباء مصر انذاك.

كل المجاميع كانت تدافع عن الحرية، ولكن لكل اسلوبه، وقد ابتعد نزار سليم بعد ذلك عن النشر الا لماماً.

في القصة الاولى (الدفتر الصغير) تلمس جواً يختلف عن اقاصيص الساعة، وصف خارجي للبطلة.. ثم مذكراتها.

وطريقة المذكرات تستطيع ان تخترق الزمن بلا حدود باعتبارها هواجس لاترتبط بجدران الاقصوصة القصيرة التي يحرص عليها نزار سليم.

البطلة جاوزت الثلاثين عمراً دون زوج، وتلك عقدة المرأة الاساسية في الحياة، تسقط حقدها على طالباتها وقبل ذلك على دمية صغيرة تحملها طفلة تطالب بالامومة، والقصاص يعطي صورة قائمة للمرأة العراقية في الخمسينات بصوت بطلته:

«اني لاعرف الافا منهم، هنا في بغداد، خلف اسوار الحدائق العالية والجدران المتشبثة بالسماء تستجديها، والنجوم والسطوح والاحواش كقرارات سر عميق الافْ والاف مثلي كن ومازلن بحاجة الى الحب.. الى شيء يرعينه ويكلأنه، الى مايمتلكن.. وكغيري من الحالمات اجلس اليوم خلف شباكنا ارتقب من يجدني».

ص ١٢ ـ ١٣.

السلبية وحدها تتكلم والصورة المعطاة عن امرأة تزوجت وحملت وانجبت لايجعلها زاهية تماماً. فالطفل يموت كمعادل لحرمان البطلة من كل شيء، الا انها تحسد الوالدة مع ذلك حتى لثديها المتألم الممتلىء حليباً دون ان يجد من يتناوله.

وتسرع الصور.. حديث امها البائس عن (مصيرها)، زميلاتها المعلمات وهن يتضاحكن مع ام مهدي الفراشة وهي تتلقى تهانيهن لزواجها للمرة الثالثة رغم ان عمرها اربعون عاما.. لازال ثمة امل لبطلتنا وهي تستمر في وصف ما يحيط تعقيدها من مظاهر لتنهي المسألة بضربة مابوسانية ختامية.

تترك الدفتر لتقوم الى القدر فترفع غطاءه منتظرة زوجها الذي منحها كل شيء.. الا الولد.

حلت العقدة في السطور الاخيرة واستمتعنا باحداث صورة

تركها كتاب اليوم الى قضايا (اهم) و(اعقد) ليعطيها نزار سليم طعماً جديداً.

في القصة الثانية (في الرابعة.صباحاً) نلمس الاتجاه الرئيسي لافكار جماعة (الوقت الضائع) التي اشرنا اليها: تقديم النماذج الفردية والاحتجاج عبرها على كل العالم باسلوب ساخر قاتم «وتراءت له الغرفة مسرحا واسعا، واسعا جدا، وهو الممثل الوحيد الذي لا دور له فيه، او انه قد نسي الدور الذي انيط به».

والشيء الرئيسي في بطل القصة المدمن، ان القاص قد جعله بطلا لكل مكان.. حتى الغربة لاتبدو عليه وهو يجلس على ضفاف الراين.. انه لايضع امامنا الا شخصية مسطحة الوجه والتاريخ الاقليمي، عميقة الغور داخلا.. تسأم لعبة الحياة.

انك تنهي القصة دون ان تجد الا تأكيداً على ان ليس من خلاص للانسان من عالمه وان المرأة التي حطمها البطل ليست الا صورة دوريان غراي غير المتحركة، غير المنفعلة ومعادلاً موضوعياً للذات الصافية التي حطمت في داخله.

ان نزار سليم يقدم صورا غير متشابهة الحدث ولا المجرى التكنيكي من قصة لاخرى، فالاولى سردية تحليلية تحكي ظاهرة انثوية والثانية منولوغية تعطي صورة لتوحد الانسان واستمراره العابث اللامجدي في لعبة الحياة، والثالثة ديالوغية رائعة اصطدمت فيها المأساة بالشعر الشعبي وعامية الحوار واعطي الحدث تشكيلة رائعة لااطيب ماتقرأ في الاقصوصة العراقية.

الشخصية الرئيسية في (ترنيمة ابو الشلغم) العم خميس بائع الشلغم والشخصية الثانية التي يحيطها مجموعة الاراجيز الشعبية التي يرددها معطية نكهة لذيذة للحدث القصصي، والستار يفتح عن ربة بيت تدعو خادمتها الصغيرة للركض خلف ابي الشلغم لشراء صحنين منه، فتتباطأ لانها ذهبت مرارا وراءه فلم تجده، لقد ابتعد منذ مدة طويلة عن المرور بشارعهم.

ويبدو الحدث اعتيادياً في بدايته الى ان تنضج تفصيلات اخرى، فالرجل يردد:

مايع الشلغم بالجدر
شلغم شكر لولية
ويلوك للحلوة أكل
ماكو بعد ـ جعبية

وهو يبيع الشلغم شتاء وعالعودة (الستك) صيفا كادحا طول العام في سبيل لقمة العيش مؤمنا بان:

سبحانه يخلك بالبشر
ويكدر العبده كدر

مثل الملح فوك الثلج
والشلغم بهذا الجدر

الرجل اذن قدري مؤمن بعمله، لايتذمر لانه لايستطيع ان يحاول شيئاً ولكنه ذو قلب يتحرك ويحرك معه مجموعة المراهقين من الذين يشترون منه فينشد لهم اذا مرت فتاة حلوة:

مايع الشلغم بالجدر
متشوف؟ متضوكة؟
مايع وديكطر شكر
ياحلو.. متضوكة

ورغم رخاوة الابيات الاخيرة وتقطيعها الا ان طريقة التلفظ البغدادية كفيلة بسد الصدع الذي انتابها، ومع ذلك فاننا نجد العم خميس يحتج احياناً على وصفه:

روحي لذبها بهالجدر   واستر على حالي
ماعاد ينفعني القهر   والموت يحلالي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولو كان الشطر الاخير (والموت هم يحلالي) لانسجم تماماً.

ان نزار سليم قادنا للشعر الشعبي و(تفعيلاته) متناسين الهدف الرئيسي. امتنع العم خميس عن المرور بالشارع الذي يبدو موحشاً في بداية القصة لان الطلاب الذين كانوا يتحلقون حوله قتلوا زميلا لهم امامه ليلاً دون سبب واضح، فانهدمت الصورة الباقية لجمال الحياة في رؤ ياه وأمسى واجما يردد ابياته في سبيل جلب الناس للشراء لا عن إيمان، بها، ترانيمه امست صوراً لاتعطي حسها الشعري الخالق الذي ينطلق من حنجرته، ماتت الحياة امامه عبر ذلك الصبي الذي هو احد اماله في تفتح للخير والمحبة.

ويقفل المؤلف المسرح بمشهد الخادمة وهي تعود الى سيدتها ولا تريد اكل الشلغم بعد ان سمعت القصة من خميس كاحتجاج نفسي طفل على ظلم الانسان لاخيه.

اننا لا نريد التوسع في الرمز ولكن سؤالا معلقا واحدا تركه القاص دونجواب: لماذا قتل الزملاء صاحبهم وادخلوا الوحشة والحزن في قلب العم خميس؟ سبحانه ووعوده.. هذا هو الجواب القدري الذي اعطى القصة نهايتها المفتوحة دون تبرير.

في القصة الرابعة (ابن نورية) نلمس سعي مومس لان تدخل ابنها المدرسة، وقسوة كل المجتمع في سبيل الحيولة دون ذلك، ورغم جمال الاسلوب ودقة التصوير الا ان كتاب الخمسينات قد تناولوا احداثا كهذه بكثرة لذا نضطر لان نتجاوزها الى القصة الرئيسية التي جعلت المجموعة بأسمها وهي (رغم كل شيء) التي اعتبرها الجواب المهم على احداث (ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ.

لقد اعطى محفوظ الحشيش جانباً مهماً من فكر انصاف المثقفين والمثقفين الذين جمعتهم العوامة منعزلين عن الحدث السياسي في مصر، بينما جعل سليم من الجرداغ والخمرة مكاناً لتجمع هؤلاء متناسين خلال (الجلسات) الاهم، تماماً كما فعل محفوظ الا انه اعطاهم منحنىً اخر، اعطانا الوجه الاخر لهم، الوجه الحياتي اليومي فيما رفض محفوظ ذلك.

ولم يترك سليم الحدث يدور به عبر مناقشات ضاحكة تنقد (الوضع) بشكل غير مباشر لا مسؤول، بل زج احمد رئيس كتاب الطابعة في مغامرة سياسية عن طريق الصدفة جعلته يشك في كل شيء ويحقد على كل من صنع التاريخ الملكي للعراق.

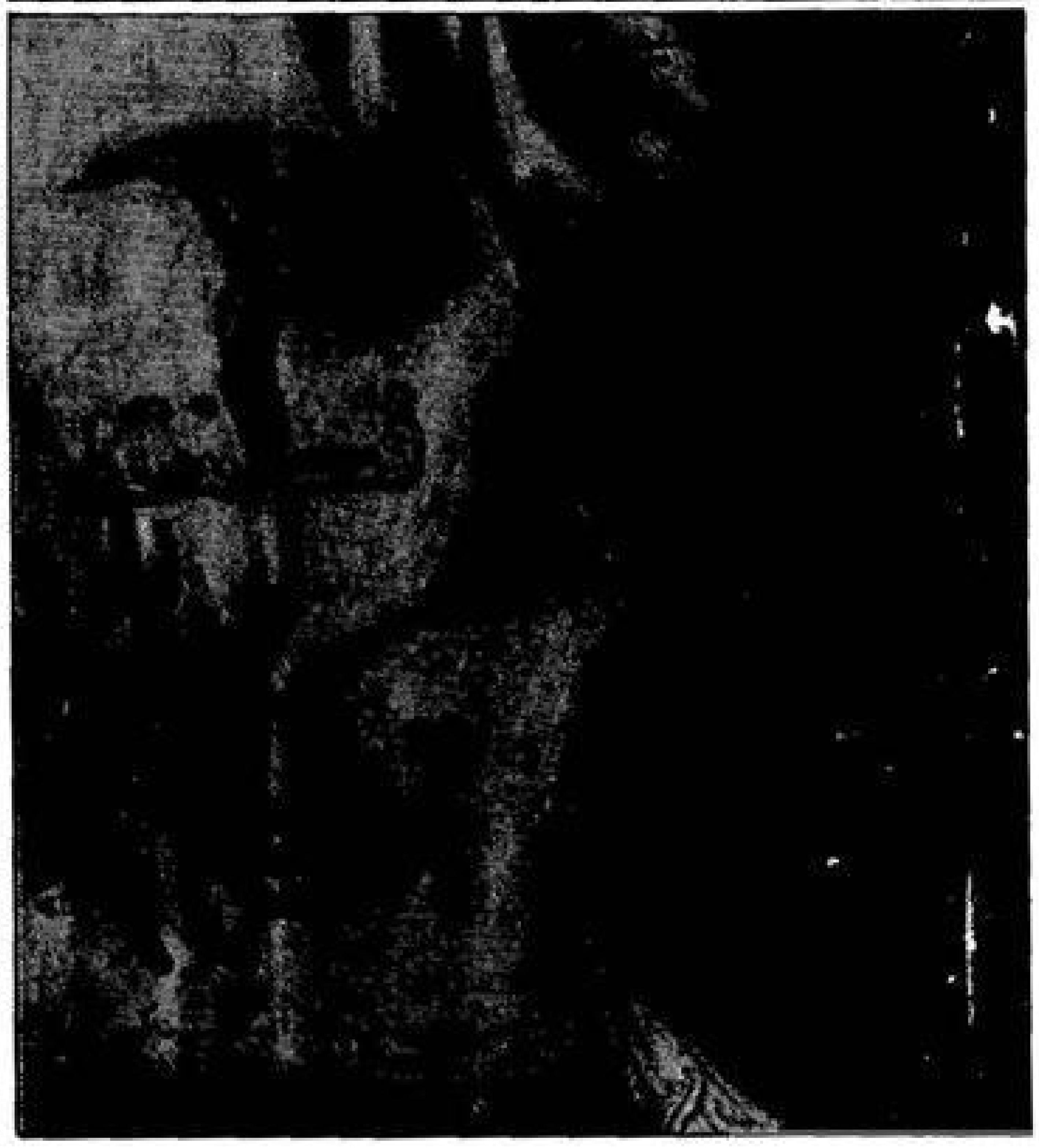
ان عمرا، الشاب اللاهي العابث واحد رواد ملاهي بغداد والجراديغ يكشف عن وجهه الثوري عندما تعتقل الشرطة صديقه احمد بدلا منه، والموظف الصغير الذي عين في شعبة احمد يشك فيه رئيسه بانه يسرق (الاستنسل) وهو يسرقه فعلا لغرض طبع المنشورات ضد حكومة صالح جبر.

لقد قدم نزار سليم صورة مشرقة لكفاح الشباب في وطننا وقدم معها عبث الشباب ولهوه وهو يكافح رغم كل شيء.

ورغم ان الاحداث في النهاية كانت تتلاحق والوصف اضحى تسجيلياً اكثر من الصيغة التحليلية المناسبة التي هي ميزة هذا القاص فان هذا لا يمنع من الاسهام الجيد الذي قدمه نزار سليم في مجموعته هذه.

فصل من كتاب (الوجه الثالث للمرآة)
باب (مختارات نقدية)
ص ١٢٢ ـ ١٣٠
مطبعة الديوانية الحديثة/ ١٩٧٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



تأليف : باول آيزلر
ترجمة : نزار سليم

«فنسنت»

دراسة تحليلية دراميه لحياة فنان عظيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه مسرحية لم تنشر ترجمها الفنان القاص الراحل عام ١٩٧٣ واهدى نسخة منها للفنان يوسف العاني وقد سلمها مشكوراً للاقلام

هذه المسرحية

هذه المسرحية ، او التكوين الدرامي الرائع لحياة الفنان العبقري فنسنت فان كوخ ، صاحبتني فكرة ترجمتها منذ قراءتي الاولى لها في نهاية الاربعينات ، وعلى التحديد عند اقتنائي لها عام ١٩٤٧ . . فهي اضافة الى كونها تحليلاً نقدياً ونفسانياً لحياة فنان اثر في وفي اعمالي لفترة طويلة من الزمن ـ كرسام ـ مع بقية الانطباعيين عندما كنا نتلمس المخارج من المدرسية المقيدة الروتينية ، ونصبو الى انطلاقات جديدة في البحث عن الاسلوب الجديد لواقعنا ، ولجمالية العلاقة الاخوية الفريدة التي تمثلت بين فنسنت واخيه تيو والتي

ابرزها الكاتب بوضوح وصدق.. فهي عمل مسرحي نادر فيه استغلالات ذكية لعنصرين جديدين إضافة الى عنصر المسرح الاساس: السينما، والموثرات الصوتية.

ولا اكشف سرا اذ اقول بأن هذا التركيب المسرحي الجديد قد بدت آثاره في كتاباتي في حينه اذ انني ادخلت عنصري السينما والصوت في مسرحيتي (اميكلا: المدينة التي اهلكها الصمت) ولكن استعمالي لهذين العنصرين كان لأسباب اخرى اضفت على المسرحية شيئا من الرمزية، وقد بررت ذلك في التوطئة اليها بأن عالمنا الذى نحياه اليوم قد انقسم الى عالمين، العالم الذى نحياه ونحسه ونعيشه، والعالم الآخر الذى نراه ونقرأ عنه ونسمعه: عالمان اشبه مايكونان بالمسرح والسينما.

امّا بول آيزلر فقد انتهى من كتابة مسرحيته في كانون الثاني من عام ١٩٤٤ عندما كان في كتيبة المدرعات الثانية للقوات الجيكوسلوفاكية العاملة في انكلترا حينذاك.. وهو يشرح تقنية السيني - مسرح في مقدمته قائلا:

«رغم ان العناصر المستغلة في هذه المسرحية ليست جديدة بكل معنى الكلمة، وقد تبدو لبعضهم غير معتادة او معروفة فأن لي بعض الحديث عنها:

ان تقنية هذه المسرحية بسيط جدا، فهناك شاشة معلقة في مقدمة المسرح تكون غير مرئية عند اضاءة المسرح بصورة كاملة، تعرض عليها مقاطع الافلام عندما يكون الضوء خافتا او معتما تماما على المسرح بصورة متناوبة كما تقتضيها المسرحية، وبذلك يمكن التوصل الى تآلف وفائدة مزدوجة من المسرح والسينما. وهنا يجب التأكيد بصورة قاطعة ان استغلال السينما يجب ان يكون محدودا بحيث لا يؤثر على تطورات المسرح وقابلياته، وانما يجب ان تستغل كوسيلة تعبيرية من الاساليب الدرامية التي تقتضيها الضرورة الموضوعية.

هنا عوامل متعددة دفعتني لاستعمال تقنية السيني - مسرح في مسرحية (فنسنت): اولها، انه رغم ظهور العديد من الافلام السينمائية الجيدة المعناه بحياة الاشخاص فأن المسرح، كما يبدو، ظل عاجزا عن ذلك. والتعليل المنطقي لهذا هو الفرق الشاسع بين المسرح والسينما من حيث تفاوت السرعة في انجاز الحدث زمنيا، فالسينما تستطيع بمالديها من قابلية التنقل السريع والحركة استخلاص اهم وقائع حياة الانسان في فترة وجيزة من الزمن، بينما يحد البطء الدرامي من فعالية المسرح. وثمة فان مسرحية (فنسنت) ليست فذلكة تأريخية وانما هي شيء مقارب لذلك مع الرغبة في التعبير، لذا فقد كان من الضروري اتباع مثل هذا الاسلوب فيها.

اما السبب الثاني لاستعمال السيني - مسرح فهو ان (فنسنت) تعنى بحياة مصور فنان كما تعنى باعماله، فبامكان آلة التصوير مساعدة الجمهور في الرؤية من خلال عين الفنان وابراز اعماله الاصلية.

واخيرا فأن مأساة حياة فان كوخ تكمن في ذهنيته وتفكيره، وعلى هذا فمن خلال عدسة الكاميرا السريعة المتنقلة يمكن الغور في اعماقه الواعية واللاواعية واظهار خوالجه واحاسيسه بصورة مؤثرة.

لقد استعملت الافلام السينمائية بنجاح كبير في كثير من الاعمال المسرحية في القارة الاوربية، واخص بالذكر اعمال المخرج الجيكي المبدع ئي. اف. بوريان، الذي ادين له بمعرفتي للاسلوب السيني - مسرحي.»

وبعد، فمنذ عام ١٩٤٧ وحتى يومنا هذا، وفكرة ترجمة هذه المسرحية ملازمة لي.. وقد تطورت التمثيليات وتطور الاهتمام بها، واتسعت آفاق المحاولات ومدلولاتها واضاف التلفزيون مجالا جديدا للتكوين المسرحي وصار الناس يتحدثون عن مسرح برشت وعن مسرح المعقول واللامعقول وغير ذلك، وبلغ الوعي المسرحي لدينا شيئا من التطور والتقدم وخاصة في فترة مابعد الثورة...

ورغم هذا لم يحاول المخرجون المسرحيون ادخال عنصر السينما في اعمالهم مما دفعني اخيرا الى البدء بترجمة مسرحية (فنسنت) هذه وسيجد المعنيون بالمسرح من قراء ومنتجين ومشاهدين المبررات الكثيرة لعملي هذا بالاضافة الى مبرراتي الخاصة التي بينتها سابقا ومنها الفكر الاشتراكي الذي تتسم به هذه المسرحية بالذات.

وليس امامي الا ان انهي مقدمتي بقول المؤلف بول آيزلر في نهاية توجيهاته وملاحظاته عن المسرحية:

«.. لقد كتبت «فنسنت» كنص لايمكن له ان ينمو ويتكامل الى تمثيلية الا على خشبة المسرح، وما الملاحظات والتعليقات المبينة حول المسرح ومقاطع الافلام والمؤثرات الصوتية الا مقترحات اولية للمخرج وللممثلين وللموسيقيين وللمصممين القرار النهائي فيها.. اذ ان العمل المسرحي اساسا عمل جماعي يتساوى فيه دور مختلف عناصر المسرح بدور الكاتب، وهو بالضرورة دور مساوله لامكمل.».

ن. س

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراحل زمنية

في عمر الفنان

١٨٥٣ ولد فنسنت فان كوخ في ٣٠ / ٣ من هذا العام في مدينة غروت تسوندرد بهولندا . . وفي عام ١٨٥٧ ولد اخوه تيو.

١٨٦٩ - ١٨٧٦ اشتغل في فروع متاجر الصور الفنية (كوبيل) في دنهاك ولندن وباريس

١٨٧٧ - ١٨٧٩ عمل مساعدا في مكتبة دورترشت في هولندا وثم اصبح قسيسا كوالده وجده وعاش كذلك في منطقة مناجم الفحم في البوريناج التابعة لبلجيكا وكان لعمله بين البؤس والشقاء الاثر الكبير في نفسه.

١٨٨٠ قرر ان يكون رساما، وساعده في ذلك اخوه تيو فبدأ في الدراسة باكاديمية الفنون في بروكسل.

١٨٨١ - ١٨٨٥ استمر في دراسته ورسومه في دنهاك ونوينن وآنتفرين، وكاد الجوع ان يقضي عليه.

١٨٨٦ - ١٨٨٧ عاش في باريس مع تيو، والتقى هناك بيسارو وسوراه وتولوز لوترك وكوكان وبرنارد وتأثر بالانطباعيين وبالرسوم اليابانية.

١٨٨٨ أنتقل الى آرلز حيث فكر في خلق كميون للفنانين مع كوكان الا انه تشاجر مع كوكان في حالة صرع نفسي، وهناك قطع اذنه وقدمها هدية لاحدى المومسات.

١٨٨٩ ادخل مصح (سنتت ريمي) بالقرب من آرلز حيث تناوبته حالات متفاوتة من المعافاة والانتكاسات كان يقضي إكثرها في الرسم.

١٨٩٠ بدأت شهرته كفنان فكتبت عنه الصحف والمجلات الفنية وعلى رأسها (مركوردي فرانس) ورغم هذا، ورغم تمكنه من بيع اعماله فان القنوط اشتد به وانتقل الى اوفير. . وفي اليوم التاسع والعشرين من شهر تموز انتحر فنسنت، ومات تيو بعد ستة اشهر.

الاهداء

الى صديقي يوسف

هدية متواضعة مع حبي وتقديري

ن . س .

اشخاص المسرحية

الفصل الاول

فنسنت فان كوخ
امرأة فلاحة
فتاة صغيرة
السيدة فردير
ماري
زوجات معدنين
تيو - اخ لفنسنت
رجال ونساء من عمال منجم الفحم في البوريناج

الفصل الثاني

ديبوك فنان
لوسين
اندريه
صديقاه
ماريون خليلته
ترستيك تاجر صور
فنسنت فان كوخ
اورسولا
كي
شخصيتان على الشاشة
مارتا
سين
مومستان
تيو - اخ لفنسنت

الفصل الثالث

بيتر تانغي - بائع اصباغ
السيدة تانغي - زوجته
فنسنت فأن كوخ
رولان - ساعي بريد
الدكتور بيرون
تيو اخ لفنسنت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الفصل الاول ـ

المشهد الاول

* في ضواحي شمال فرنسا، الخلفية حقل اخضر ممتد، السماء الناصعة الزرقة تشوبها غيوم بيضاء. هناك الوان واضواء مناظر فان كوخ. يدخل فنسنت من الجهة اليسرى حاملا مسند الرسم ولوحة يرتدي ملابس فضفاضة وقبعة (كما في الصورة «الفنان يذهب للعمل»)، يسير متمهلا وهو يفكر بعمق. تدخل في ذات الوقت من الجانب الايمن قروية مع فتاة في الثانية عشرة من عمرها. كلاهما ترتديان ملابس يوم الاحد البراقة. تتلاقيان مع فنسنت في منتصف المسرح.

***

المرأة) ـ صباح سعيد ايها السيد فان كوخ!

الفتاة) ـ صباح سعيد ايها السيد!

فنسنت) ـ (برفق) صباح سعيد، سيدتي (مخاطبا الفتاة) كيف انت، مادلين؟

الفتاة ـ (منفعلة بسعادة) اني ذاهبة الى المدينة، سيدي، وستشتري لي امي قبعة بيضاء مزدانة بالزهور الحمراء. (تتدفق متحمسة في حديثها كمجرى ماء جبلي) ستكون هذه قبعتي الاولى، اذ لم تكن لي قبعة من قبل.

المرأة ـ امش ايتها الصندوق الصاخب والا فاننا سنتأخر كثيرا اذا ماحدثت الجميع عن قبعتك. ارجو المعذرة ياسيدي فهناك اشياء كثيرة علي انجازها في المدينة. .

فنسنت ـ لاشك. تمتعي بوقتك، مادلين. (يرفع قبعته ملوحا) يجب ان اشاهد قبعتك عندما تعودين. (يستمر في سيره).

الفتاة ـ (تراقبه وهو يبتعد) ثم تناديه بصوت طفولي عذب) وداعا، سيد فان كوخ. . اترسمني حينذاك مع قبعتي؟

(يكون فنسنت قد خرج)

المرأة ـ (تأخذ بيد الفتاة وتمشي قليلا. برقة) تعالي ايتها السخيفة. (تقف فجأة وتستدير نحو الجهة اليمنى حيث خرج فنسنت. تهز رأسها بأسى، ثم تردد بصوت حزين مليء بالشعور) مسكين انت يافان كوخ! مسكين انت!

الفتاة ـ (باهتمام بالغ) لماذا هو مسكين ياامي؟ هل هي ملابسه الرثة؟

المرأة ـ (بقنوط) ليس هذا يامادلين، ليس هذا، ولكنه انسان غير سعيد. تعالي. (يستمران في سيرهما).

الفتاة ـ (عند حاشية المسرح، تستدير مرة ثانية قائلة بحرارة)ولكنه يرسم اشياء جميلة.

ـ الصوت ـ

* بعد فترة صمت ـ المشهد يضاء بأشعة الشمس الساطعة. وثمة موسيقي: كوارتيت بيتهوفن ١٣٥ أف او بي، اذ أجو.

«Musses Sein? Es Muss Sein»

يضفي ـ الجلو ـ الى التساؤل والجواب حزنا وتعاسة: «ايجب ان يكون هذا؟ة «الجواب الحازم قاطع دون حزن: «ايجب ان يكون». . تنقطع الموسيقي فجأة. . وثم فترة صمت حادة محملة بالتوقع، يمزقها انفجار طلق ناري يصاحبه اعصار مجنون من الموسيقى («ليونولا» ٣ لبيتهوفن).

ـ الشاشة ـ

* على الشاشة (بصفاء ووضوح) يبدو فان كوخ ممدا على العشب وبيده غدارة وعلى مسند الرسم لوحة (الحقل الازرق والغربان). تتركز عدسة الكاميرا على وجه فنسنت مقتربة شيئا فشيئا حتى تبدو عينه فقط. . تقترب عدسة الكاميرا من عدسة العين وتدخل فيها فلا يبدو الا منظور شبحي واسع عين فنسنت ومشاهد حياته الماضية.

ـ الصوت ـ

* خلال الموسيقى الخافتة (الحركة الاولى من كوارتيت ـ بيتهوفن اي ماينر اوب ١٣٢) يمكن سماع صوت القروية تردد: «انه انسان تعيس. . تعيس جدا. . . تعيس وكذلك صوت الطفلة البعيد الحنون: «ولكنه يرسم اشياء جميلة!» وصوت امرأة معتم مبحوح حزين معاتب: «فنسنت! فنسنت!»وثمة صوت فان كوخ بأحساس مأساوي: «لقد احببت الحياة. احببت الحياة. احبب. . ت. . الحيا. . ة. .»

في دوامة الاصوات والموسيقى تمتزج اصوات اخرى: همس خافت من مجتمع كنائسي، هدير ماء صوت عربة منجم تتدحرج على السكة، قرع ناقوس، وغيرها. انها الاصوات والضوضاء التي صاحبت حياة فنسنت، غير ان الموسيقى تسيطر على كل ذلك تنتهي بمجموعة من الكورس. واخيرا صوت القروية: «انه تعيس جدا». والطفلة تقول: «ولكنه يرسم اشياء جميلة.» يتردد هذا مرارا مع صرخة فنسنت: «احببت الحياة» ونداء المرأة بأسم فنسنت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ الشاشة ـ

* خلال انبعاث الاصوات والموسيقي من الميكرفون، تعطينا الشاشة بعض الانطباعات المنظورة عن مقاطع من حياة واعمال فنسنت وصور معارفه: حقل حنطة، عامل يحفر، منظر فيه يوكالبتس، صيادون يفرشون شباكهم لتنشف، غرفة مظلمة فيها عمال ينسجون قرب نولهم، ابتسامة طفل، مجموعة من الرجال حول منضدة يتحدثون ويؤشرون، امرأة ورجل يحتضن بعضهما البعض، مجموعة من القرويين يستمعون الى واعظ، لقطة مقربة للقس وهو يلقي موعظته.. وهكذا.. بين لقطة واخرى، وخلال هذه الانتقالات السريعة المتصفة بالحركة لقطات جامدة للوحة، لكرسي، لصورة معرض. مقاطع الفلم غير واضحة ومشوشة في البداية، تأخذ بالوضوح والتأكيد في النهاية. يظهر فنسنت والموضوع هو: الفقر والتعاسة، كفاح فان كوخ من اجل الله. فان كوخ راكع في الكنيسة يدرس الانجيل بمساعدة قس. فان كوخ يتمشى في حي حقير وهو يربت على شعر طفلة اشعث، يتحدث الى نفسه، تحييه بعض المومسات. الفقر المدقع يحيط به، بينما تسمع همهمته من خلال الالات.

ـ الصوت ـ

ـ لو انني استطيع رؤية النور، لو استطيع رؤية النور في هذه العتمة!

المشهد الثاني

* غرفة عارية مليئة بالرجال والنساء من عمال منجم البوريناج. في الغرفة مايزيد على العشرين منهم يواجههم فنسنت واقفا. انه قريب جدا من مستمعيه، حيث ان الغرفة صغيرة جدا. انهم مجتمعون للاستماع الى موعظته بصمت واهتمام وهم يرتدون ملابس رثة ووجوههم الكالحة الصفراء تعبر عن الفقر المدقع الذي يعيشونه.

فنسنت ـ (شديد الشحوب ومرتبك. يبدو عليه الاعياء والسقم، الا انه يتحدث بقوة وحرارة).. اجل ايها الاصدقاء، لقد رأيت النور هنا، اجل، هنا بالذات وفي هذه القرية. عندما ذهبت الى المنجم ورأيتكم ايها الرجال تخرجون الفحم، رأيت النور في ذلك السجن القاتم المعتم تحت الارض. رأيت النور في اكواخكم الفقيرة الرطبة تنث بالماء في طرقات القرية الكئيبة.. اني ارى النور هنا في هذه الغرفة العارية. (يغلب عليه هنا سعال حاد. بعض النسوة يتبادلن النظرات).

فنسنت ـ (مستطردا): اذ ان هناك حباً في قلوبكم، وشجاعة ورحمة وايماناً بالرب. اولئك الذين يعيشون في بيوت جميلة، وجوههم بيضاء واياديهم ناعمة، لا يصل الى قلوبهم النور. انهم يذهبون الى الكنائس كأحسن مايكون عليه المسيحي، انهم يتعبدون، انهم يعملون كل ماهو مفروض عليهم من وجائب. الا انهم يحبسونكم هنا ليستنزفوا العرق منكم في تلك الكهوف والحفر الخطيرة في اعماق الارض. (ينتابه السعال ثانية) المسيحية براء من اولئك الذين يرفضون الحياة السعيدة الكريمة لأخوتهم.. انهم... (هنا يغلبه سعال يهز جسمه هزا).

السيدة فردير ـ (امرأة تناهز الخمسين من عمرها طيبة القلب وجريئة، تنهض واقفة): انها اجمل موعظة ايها السيد فنسنت ويصعب علي آن اقاطعك فيها. الا انني اعرف انك ان لم تذهب الى بيتك لتنام حالا، فأنك لن تستطيع الموعظة في الاسبوع القادم. ونحن لانريد لك هذا. (تأييد حار من المجتمعين).

فنسنت ـ انكم اناس طيبون ايها الاصدقاء، ولكن...

السيدة فردير ـ كف عن الكلام ياسيدي.. جاك! (ينهض رجل ضئيل) خذ السيد فنسنت الى البيت حالا وسأتبعك مع قليل من الحليب الدافىء.

فنسنت ـ (يضحك معترضا) حسنا، ولكني استطيع العناية بنفسي.

رجل ـ نحن لانريد واعظا مريضا ايها السيد. انك تبدو شاحبا كالورق. تعال سيد فنسنت. تعال جاك، سأصحبكما.

فنسنت ـ حسنا اذن. انكم طيبون جدا. تصبحون على خير ايها الاصدقاء، وشكرا جزيلا.

الجميع ـ (سوية) ليلة سعيدة ايها السيد. بعناية الله. معاك العافية. راحة طيبة. ايها السيد فنسنت.. الخ.

ـ ستارة ـ

* يمر بعض الذين كانوا في الاجتماع من الجهة اليمنى من مقدمة المسرح يتحدثون وياقاتهم مرفوعة الى الأعلى واياديهم مدسوسة في جيوبهم وهم في طريقهم الى بيوتهم..

الوقت شتاء.

الرجل الاول ـ ان السيد فنسنت فان كوخ رجل طيب.

المرأة الاولى ـ كأنه واحد منا.

الرجل الثاني ـ اجل، وهنا المشكلة بالذات.

المرأة الثانية ـ (بقسوة) ماذا، ما الخبر؟ اتفضل واحدا من اولئك الرجال الذين يأتون الينا مرة واحدة في الاسبوع ثم يذهبون باسرع مما جاءوا متقززين من وجوهنا المسودة وايدينا الخشنة؟

الرجل الثاني ـ بل اني اوده جدا، غير ان هناك من لايرغب فيه. (يكفون عن السير ويتجمعون حوله) عندما كنت بانتظار مالك الشركة في المرة الماضية مع بقية الوفد، اعني عندما كنا ننتظره بصدد الاضراب، سمعت المدير يقول له خلف الباب في الغرفة الثانية.. «انه ذلك المدعو فان كوخ» وقال: «القس، انه يزرع افكارا غريبة في رؤوسهم..» فصاح الجلف الآخر: «لا بأس، ماركوت. سنتخلص منه قريبا. دع الامر لي.».

الرجل الاول ـ قال ذلك حقا؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرأة الاولى ـ ابن السفاح .

الرجل الثاني ـ اجل، وهذا ماعنيته عندما قلت ان هناك من لايرغب فيه .

المرأة الثانية ـ رغم هذا فاننا نحبه، ولا استطيع ان ارى مايمكن ان يفعله هؤلاء الاجلاف. تعال موريس، لنذهب الى البيت. ليلة سعيدة لكم جميعا،

الآخرون ـ طابت ليلتكم. ليلة سعيدة. . سعيدة موريس، تصبحون على خير .

المشهد الثالث

*** غرفة فان كوخ، ليست الازريية عارية تكاد تكون خالية من الاثاث. يرقد فنسنت على فراش سفري مغطى ببطانية واحدة. هناك كتب قليلة فوق منضدة صغيرة، وفي زاوية من الغرفة مسند فوقه قطعة من الكارتون ظهرها الى الغرفة .**

* * *

فنسنت ـ (بصوت خافت متعب يائس) اواه ربي اعني. . اعني يامولاي. ارجوك العون! ها انذا اريد الايمان بك، غير اني لا استطيع. انك لاتريد الشقاء والفقر المدقع لهؤلاء الناس، انك لاتريد ان ينفق خيار الناس في المنجم. انت تحب الاطفال ورغم هذا فأنهم يمشون بأسمال بالية شاحبين جياع في هذا الزمهرير. علام سمحت بهذا؟

جئت هنا لابشر بالانجيل، غير ان لساني لايطيعني. تماما كما كنت صغيرا اريد ان اكذب، وفجأة لا استطيع. لايمكنني ان اتحدث عن العدالة في هذا المكان فالناس هنا لايعرفونها ولايدرون مااقول. انا لا استطيع الحديث عن الغفران، فالامهات لن يغفرن لمن يميت اولادهن جوعا. لا استطيع الحديث عن الدنيا الآخرة، انهم يريدون العيش سعداء على هذه الارض. انني ضعيف يامولاي، اعرف هذا، يجب ان لا اشك فيك. لكني لا استطيع الكذب. . الا ترى، لا استطيع الكذب! اعني ياسيدي. انني لا ارى دربي في هذا التيه.

(يهمس فنسنت صلاته هذه باعياء خلال سعال متقطع. يكون هناك من قد طرق الباب مرة او مرتين في نهاية الصلاة الا ان فان كوخ الضعيف الغارق في افكاره لاينتبه الى الطرق الا في المرة الثالثة .)

فنسنت ـ ادخل .

السيدة فردير ـ (تدخل حاملة كوزا من الطين وسلة الطعام باحتراز) صباح الخير، سيد فنسنت.

فنسنت ـ آه، انت سيدتي. انك امرأة طيبة، ماكان لك ان تتعبي نفسك، فانا بخير وعافية حقا.

السيدة فردير ـ **(بخشونة مفتعلة) اتسمي هذا عافية؟ انك لم تنل وجبة طعام حقيقية، وليست هناك نار، ولا كرسي واحد يقعد عليه الانسان، وانت على هذه الحال من السعال دون ان يراجعك طبيب. . حقا ايها السيد. (تنشغل بتفريغ السلة وسكب اللبن الساخن تناوله الى فان كوخ) والآن، خذ هذا، انه سيساعدك بعض الشيء .**

فنسنت ـ (يشرب بنهم ظاهر، ويسعل قليلا) آه سيدة فردير، انه جيد. احس الدفء والانتعاش الآن. حقا انك طيبة. **(بصبيانية) ولكن لاتغضبي مني هكذا. ارجوك.**

السيدة فردير ـ **(تجلس على كرسي متداع تراقب فنسنت باهتمام)**: والآن استمع ياسيدي. يجب ان تعذرني لحديثي الصريح معك وادخال انفي في شؤونك الخاصة، غير اني اود ان اسألك سؤالا واحدا فحسب علام اتخذت مثل هذه الحياة؟ انك رجل متعلم، اليس كذلك؟ انك لم تعش بهذه الصورة من قبل، اليس كذلك؟ **(تصمت لحظة ويبدو عليها الاضطراب خشية ان تكون قد آلمت فان كوخ. تنهض لتسكب قدحا آخر من الكوز)** ليس لي ان اتحدث اليك هكذا، انا اعرف ذلك. ارجو المعذرة، سيد فنسنت. **انني عجوز سخيفة ولاشك لاتحدث الى قسيسنا** بهذه الصورة.

فنسنت ـ سيدتي، انك امرأة طيبة، وبامكاني قبول اي شيء منك. **اني اثق بك في حقيقة الامر فارجو ان تثقي بي انت ايضا.**

السيدة فردير ـ لدي كل الثقة ياسيدي.

فنسنت ـ حسنا الآن. . اود ان **اسألك بدوري: انك ماكنت تفكرين بارتداء** ملابس يوم الاحد الجميلة عند زيارتك لي، **اليس كذلك؟ غير انك** كنت ترتدينها عند زيارتك للدكتور جوفيه او السيد لاغارد اللذين كانا هنا قبلي. الم تفعلي ذلك؟

السيدة فردير ـ **(بارتباك وتحفظ)** اجل، اقصد اني. . اني لم افكر بهذا ابدا. . اتعني انك تريد ان افعل ذلك عند زيارتك؟

فنسنت ـ **(يضحك من كل جوارحه، يمد يديه ممسكا يدي السيدة فردير)** اترين الان ياسيدة فردير؟ لاطبعا. **(يضحك ثانية)** انا لاأريد ان اجشمك مثل هذا العناء ولا ان تتحدثي الي بطريقة تختلف عن حديثك مع الدكتور جاك او السيد مارسيل اوماري. اني اكره ذلك. لهذا اعيش كما ترين. قليلا ماكنت سأراك لو اني عشت في بيت جميل وارتديت ملابس انيقة. وانت ماكنت ستزورينني كلما سنحت لك الفرصة. ولما اهتممت بي اهتمامك الآن. اتفهمين؟ لقد طلبت العيش هنا لأكون قريبا اليك والى جاك وماري والآخرين. ماكنت ساتعرف اليكم لو اني عشت بصورة مختلفة. بامكاني ان اعيش عيشة هانئة اخرى الا انني لا اريد ذلك وافضل عيشتي هذه.

السيدة فردير ـ احسب اني افهم ماتعني. الحق انني كنت اقول في المرة الماضية لزوجي جاك بعد الموعظة الاخيرة: «جاك. . انك لاتتورع عن ذكر

كلمة اللعنة امام السيد فنسنت، فأجاب، طبعا لا اتورع . في الحق اني اقول امامه ما اخجل عن قوله امامك . «هذا ماقاله زوجي اذ انك رجل وانا امرأة . **(تضحك)** وهذا ما اشعره انا ايضا . . ولذلك سألتك عن سبب عيشك هنا بهذه الصورة . . ومادام الحديث قد جرنا الى نفس الموضوع فاني اقول ياسيد فنسنت ان ماقلته لي الآن حول البيت الجميل صحيح غير انه ليس من الضروري قط ان تعيش بهذه الحالة الصعبة البائسة اذ اننا ـ نحن المعدمين ـ لانعيش على هذه الحال . .

فنسنت ـ اعرف هذا، ولكن الامر حدي بالنسبة لي . وقد اتخذت قراري منذ امد بعيد، هذا ما اريد ان افعله الآن . . انني ابحث عن الحقيقة لا المال . ومنذ ذلك الحين وانا فقير . انهم في هذا العالم يكرهونك ان لم تكوني عبدة للذهب والمال ويسموك شديد العذاب لذلك . . انهم يدفعون لي أقل مما يدفعون لكم في منجم الفحم هذا . . ولهذا اعيش مثل هذه العيشة المضنية . . انني عامل مثلكم الآن كجاك ومارسيل والآخرين، واني لسعيد اذ وجدت طريقي بينكم **(فترة صمت . ثم يستطرد بهدوء)** واني لآسف اذ علي ان اتركم الآن .

السيدة فردير ـ **(مرتعبة)** تتركنا؟ تذهب عنا بعد كل ماقلته؟ انني لا افهم . لماذا؟ . .

(طرق على الباب)

فنسنت ـ ادخل .

ماري ـ **(تدخل)** صباح سعيد سيدي، صباح سعيد، باربه . لقد جلبت لك قليلا من اللحم المقدد، سيد فنسنت . **(تضع رزمة صغيرة على المنضدة)** حسبت انك . . انك . . حسنا، انت تعرف ما اعني . . . اردت ان اسأل فيما اذا كان بامكانك اعطاء بعض الدروس لأنطوان الصغير، فهو مريض ولا يستطيع الذهاب الى المدرسة . . لقد فعلت ذلك من قبل، فهل لك ان تستمر على صنيعك؟

السيدة فردير ـ ان السيد فان كوخ سيتركنا ياماري، لقد قال لي ذلك الآن .

ماري ـ رباه! علام يتركنا؟ اهذا صحيح ياسيدي؟

فنسنت ـ اجل، انني مجبر على ذلك، وهي ليست رغبتي . . . استمعا الى ما استلمته اليوم . **(ينهض متباطئا، يأخذ مغلفا كبيرا من المنضدة الصغيرة)** انها من الارسالية التي بعثتني اليكم . سأقرأها عليكم، او اقرأ بعض مافيها في الاقل . **(يقرأ)**:

«ايها السيد فان كوخ، منذ فترة طويلة ونحن نستلم الكثير من التقارير التي تثبت انك لم تنفذ واجباتك بالصورة المرضية والتعاليم التي كان عليك التبشير بها لم تكن قد اديتها بروح التقوى والورع . لقد ارسلناك الى البورنياج لتقرب الناس هناك الى كلمة الله ولتلقنهم الصبر واحتمال مشاق الحياة بروح التسامح والتواضع، وان تجعل رائدهم القناعة بمستواهم الحياتي . ماذا فعلت انت؟

ان لدينا الادلة المدينة القاطعة من رجال رسميين مسؤولين لاشك في شهادتهم/ السيد بونارد مالك منجم (باترى) والسيد روجيه صاحب منجم (برتراند) انك قد عملت في الطريق المضاد، وانك عوضا عن ارشاد الناس الى القناعة والرضوخ قد اثرت فيهم روح التذمر والثورة، هذه الكلمة الصعبة، انها اقل مايمكن ان يوصف به شخص مثلك، كان المفروض به ان يكون خادما امينا للرب . فقد كنت من وراء اضراب عمال المناجم تؤججهم وتحثهم على العصيان . . ليس هناك مانضيفه على هذه التهمة الشنيعة مما يدعونا الى تشكيل هيئة تحقيقية للنظر في الامر وتقديم الايضاح من قبلك او الدفاع عن تصرفاتك .

هذا وقد قرر مجلس هذه الارسالية اعفاءك من منصبك وطردك من عضوية هيئتها استنادا الى النظام والتعليمات الخاصة بها، ونعلمك ان خلفك سيصل بعد يوم او يومين من استلامك كتابنا هذا . . » وغير ذلك، وغير ذلك . وهكذا ترون ان علي الرحيل رغما عني .

السيدة فردير ـ هؤلاء الهراطقة . . ان كان هناك مسيحي واحد فهو انت . آه، سيدي، اننا نكره رحيلك عنا .

ماري ـ لقد كنت حنوناً طيبا، كصديق . وحتى الاطفال انهم يودونك .

السيدة فردير ـ الآن وقد انقطع عنك السعال وتعافيت . .

فنسنت ـ اجل، انه لمؤسف، مؤسف حقا . ولكن لا بأس . . أخبرا الآخرين أني سألتقي بهم لاودعهم مساء غد .

ماري ـ وداعا ايها السيد فنسنت .

السيدة فردير ـ وداعا .

(تخرجان)

فنسنت ـ وداعا ياأصدقائي .

المشهد الرابع

(فترة صمت . يتمشى فنسنت ذهابا وايابا، ثم يقف فجأة امام لوحة الكارتون التي يديرها نحو الجمهور . على اللوحة صورة مرسومة بخطوط خشنة بقلم الفحم تمثل امرأة جالسة . ينظر فنسنت الى الصورة متفحصا، ثم يدير مسند الرسم نحو الضوء وهو يفكر .)

* * *

فنسنت ـ **(مخاطبا الصورة)** لم تنظرين الي هكذا ايتها السيدة؟ اهناك خطأ؟ **(يرفع يديه الى الاعلى)** لا ادري . . جميلة انت في نظري **(ينظر الى الصورة مليا)** اول صورة جيدة ارسمها في حياتي . انني متأخر بعض الشيء، اعرف هذا . **(بانفعال)** اجل، هنا مستقبلي : **(يقفز فجأة ليدير اللوحة ويضع مسند الرسم في زاوية من الغرفة)** احسب اننا سنستقبل ضيفا آخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ياسيدتي. آسف، ولكني غيور بعض الشيء. **(طرق على الباب)** كفى دعابة، ادخل! **(يذهب الى الباب ليفتحه بنفسه، تبدو على وجهه علائم الفرح والاستغراب عندما يرفع يديه محتضنا الزائر)** تيو. اخي. انت وليس غيرك.. آه ما اروع ذلك!

(يقود تيو الى الغرفة. انه اصغر حجما من فنسنت، انيق المظهر بذقن دقيق وكما في صورة ـ عزيزي تيو، من مجموعة رسائل فان كوخ التي نشرها ارفنك ستون). **يحمل تيو حقيبة سفر تقليدية يضعها على الارض ويخلع معطفه وهو يتكلم)**.

تيو ـ جميل ان اراك، فنسنت **(يأخذ بيده متفحصا)** تعال، دعني اراك جيدا.

هم!.. انك تبدو على شيء من الشحوب، ووجنتاك غائرتان بعض الشيء.. هل كنت مريضا؟

فنسنت ـ اجل، بعض الشيء، الا انني معافى الآن. لاتأبه لهذا. انك مازلت جديا وصارما ايها المعلم الفاضل.. آه، تيو اني احس معك كطفل سعيد **(يرقص من حوله)** وانا احوج ما اكون اليك الآن، الى التحدث اليك، الى نصائحك. تعال اجلس. **(يفتش تيو عن شيء يجلس عليه)** اجل انها غير مريحة بعض الشيء **(يضع بطانية على الفراش)** هنا، عليك ان تجلس على هذه.

تيو ـ **(ينهي نظرته المتفحصة في انحاء الغرفة ثم يواجه فنسنت)** هنا كنت تعيش طوال الوقت؟

فنسنت ـ **(بنفاد صبر)** نعم. لاتنظر الي هكذا، تيو، انه ليس بالمحل اللائق، اعرف هذا، ولكني لا اريد ان اكون واحدا منهم.

تيو ـ اجل، ولكن فنسنت...

فنسنت ـ ارجوك، تيو. كف عن هذا الحديث. لقد سئمت الحديث عن غرفتي. الكل يحدثني عنها متعجبا من امرها كما لوكنت لا ادري. انها غير مريحة. حسنا، ثم ماذا! اوه انني آسف ياتيو، ها انت تأتي لزيارتي، واول ما افعله الصراخ في وجهك. اعذرني ياتيو.

تيو ـ لا تكن سخيفا، فنسنت. كما لوكنت لا اعرف أخي. ولكن. تعال اخبرني كيف هي الامور معك. **(يفتح حقيبة سفره مخرجا منها رزمة طعام يقدمها الى فنسنت)** كل، انني جائع ايضا.

(يبدأ فنسنت وتيو بالاكل)

فنسنت ـ **(وهو يمضغ)** اني... لا، قبل ان ابدأ، اود ان اسألك عن حالك انت، اكل شيء على مايرام؟

تيو ـ اجل، كل شيء على عهدك به. لاجديد هناك، ليس هناك مايتوجب الذكر فهم طيبون جميعا في متجر الصور، فلا تشغل بالك بي او بهم.

فنسنت ـ ابي وامي واخواتي.. ارأيتهم قريبا؟

تيو ـ اجل رأيتهم.. قبل عشرة ايام، انهم على احسن حال، كعهدك بهم ايضا.

فنسنت ـ قلقون؟

تيو ـ اجل.

فنسنت ـ قلقون من اجلي؟

تيو ـ اجل.

فنسنت ـ رباه! ها انذا ثانية... خير لي ان اخبرك اذن..

تيو ـ لا تتعب نفسك، فقد رأيت احد الافاضل من الارسالية قبل ايام وسمعت منه كل شيء عن اعمالك وتصرفاتك،.. قائمة مطولة منها. ولهذا تراني قد جئتك على عجل ومن دون مقدمات. كنت اود زيارتك من قبل طبعا.

فنسنت ـ وما رأيك في كل ذلك؟ ها قد فشلت مرة ثانية وها هي مهنة اخرى لا اصلح لها.

تيو ـ انك مغفل، فنسنت. هل سمعتني اقول شيئا من هذا؟ لا. احسب انك قد صدقت في جميع تصرفاتك. ولكني لم اقل ذلك للسيد الفاضل طبعا. كل مافعلته اني هززت رأسي بأدب جم وانا استمع الى قصته.

فنسنت ـ يالك من منافق كبير.

تيو ـ اجل، لعلي كذلك. ولكن اسمع، فالامر ليس بالأهمية التي تتصورها، سواء كنت انت مصيبا ام خاطئا.

فنسنت ـ ليس مهما؟ اني...

تيو ـ بعض الشيء، ولكن مايقلقني هو: ماذا الآن؟ هل فكرت بهذا؟ ماهي مشاريعك القادمة؟ وما يقلقني ايضا هو كيف سيتلقى والدنا النبأ!..

فنسنت ـ اجل، والدي المسكين، ووالدتي! لابد ان الخيبة قد اصابتهما. فشل بعد فشل بعد آخر. وهم لايفهمونني ايضا.

تيو ـ لا انهم لايستطيعون فهمك. ومع هذا فأنهم لايقطعون الامل منك وسيتغلبون على خيبتهم فلا تقلق.. ولكن، ماذا عن مستقبلك؟ **(فترة صمت. ينهض فنسنت متجها الى مسند الرسم، يدير صورة المرأة ليراها تيو)**.

فنسنت ـ تيو، اريد ان اريك شيئا، انظر. كيف تراها؟

تيو ـ **(يتفحص الصورة على مهل وبعناية. ينهض ليلقي عليها نظرة من زاوية اخرى.. وببطء)** انها جيدة، جيدة جدا! متى رسمتها؟

فنسنت ـ منذ أيام، لقد عملت الكثير من التخطيطات في الاشهر القليلة الماضية.. انتابني شعور غريب ومفاجىء ان علي ان ارسم. وهذه اول صورة كاملة.

تيو ـ **(ينظر اليها ثانية)** اجل، فيها اشياء كثيرة. ولكن دعنا نعود الى موضوعنا الاول، ماذا عن المستقبل؟ **(ينظر فنسنت اليه، ويقود نظرته ثانية الى الصورة. يستدير تيو نحو فنسنت وعلى وجهه علائم الاستغراب وعدم**

- مساء الخير

- هلو فان كوخ

اجابات مختلفة) - كيف انت؟

- مساء الخير.

(يتقدم ديبو نحوه مصافحا)

فنسنت - ماكنت ادري، ديبو، انك تحتفل اليوم. عندما سألتني المجيء الى الاستديو، حسبت انك كنت تريد رؤية اعمالي للتحدث عنها.

(ماريون ولوسين يتبادلان النظرات كما لو كانا يقولان «ارأيت.. الم اقل لك ذلك؟»).

ديبو - الحق فنسنت ان ماتراه ليس حفلا وانما اجتماع عفوي. انك تعرف الجميع ولاشك؟

فنسنت - اجل احسب اني التقيت بهم من قبل.

ديبو - ولذا فلنشرب اولا. تعال اندريه قم بالواجب: من ومن ثم بأمكاننا انت وانا القاء نظرة على رسومك تاركين الآخرين لشأنهم.

اندريه - (ينهض متجها الى المقصف) براندي ديبو المشاع للجميع، (يصب الشراب في الاقداح، ويناولها الى الجميع. يتناول فنسنت قدحه ويضعه فوق المنضدة دون ان يمس البراندى.) (يكون الجو مشحونا منذ دخول فنسنت، ويزداد هذا الشعور بالتجمعات الصغيرة التي تنتظم هنا وهناك: اندريه مع لوسين، وماريون مع ترستيك خلفهما يشكلان مجموعة واحدة، بينما يقف فنسنت في الجهة الاخرى من الغرفة بالقرب من لوحة ديبو. وبين الطرفين يقف ديبو اقرب الى الاكثرية.. يبقى هذا التكتل طوال المشهد.).

ترستيك - يسرني ان اراك في حال جيدة، فنسنت. لقد مضى وقت طويل على آخر لقاء بيننا.

فنسنت - اجل طويل، اليس كذلك، سيد ترستيك؟ كنت آمل ان تعود ثانية لرؤية اعمالي. يعتقد ديبو انني اتقدم.. ومن يدرى فقد يكون بامكانك اقتناء عمل من اعمالي ذات يوم.

ترستيك - انت تدرى بان ذلك سيسعدني حقا.. ولكنك تدرى ايضا بأن عليك العمل بالالوان المائية والزيتية قبل ان اتمكن من شراء اى شيء منك فالرسوم التخطيطية غير صالحة للبيع وهي غير مرغوبة.

فنسنت - (بغضب) «غير صالحة».. غير مرغوبة كلمات استبشعها. انني لم ار واحدا من باعة الصور خلواً من هذه التعابير.

لوسين - ولكنك تريد بيع اعمالك، فان كوخ، فعليك اذا ان تستمع لاقوالهم «البشعة» هذه. ان باعة الصور هؤلاء سند للفن والفنانين.

فنسنت - (بقسوة) ليس هناك اشد جرما وعداء للفن من تجاره العظام وعملائه.

اندريه - تمهل، تمهل.. يجب الا تكون قاسيا على صديقنا ترستيك.

ترستيك - (ببرود المتسامح) لا بأس من هذا ففنسنت وانا نعرف بعضنا البعض. وكثيرا ما احتدم النقاش بيننا.. الم نفعل ذلك؟ ولكنك تدرى يافنسنت اني في جانبك، واني لواثق من نجاحك فيما لو عملت بجد اكثر.

فنسنت - (ينتابه الغضب ثانية) لو عملت بجد اكثر؟ ماذا تعني؟ الاتكفيك الاثنتى عشرة او الاربع عشرة ساعة في اليوم؟ هل تعمل انت اكثر؟

ماريون - اثنتى عشرة او اربع عشرة ساعة في اليوم؟ كيف تقضي كل هذه الساعات بحق الارض؟

فنسنت - (بازدراء) ماذا، ارسم طبعا!

اندريه - اربع عشرة ساعة في اليوم! اتضيع مثل هذا الوقت في الرسم والتخطيط فقط! لاشك انك تعاني الكثير في قضاء هذا الوقت.

ترستيك - انك تعرف يافنسنت ان اعتراضي الوحيد هو انك قد بدأت متأخرا جدا.

الفهم . . يهز فنسنت رأسه ببطء، وثمة بثقة وتصميم :)

فنسنت ـ (باضطراب وبشيء من الخجل) اجل، تيو، ذاك مستقبلي، انه هناك .

تيو ـ فنسنت، ولكن! لا اريد ان اعظك فأنت اعرف بها ستعاني . لقد قلت حقا ان هذه الصورة جيدة الا انها ابعد عن الكمال وامامك طريق طويل صعب .

فنسنت ـ (بثقة الآن) أعرف هذا، تيو . اعرف ماتريد ان تقول كما اعرف ما انا مقدم عليه . امامي طريق صعب قبل ان اصبح رساما . ولكني اعرف ايضا ان هذا ما اريد ان اكون . الا ترى، تيو، انني اردت ان اعين الناس بوعظهم تعاليم الانجيل، الا ان الاخرين لم يفسحوا لي المجال، ولعلي لم اكن صالحا لذلك . . ان هذا، هو الطريق الذى اتحدث فيه عن الله . . وهنا لن يستطيع ان يمنعني احد . بهذا سأتمكن من ان اقول كل ما اريد قوله . . لن اخطط وارسم ماهو موجود فحسب، بل ما اشعر به ايضا .

تيو ـ انني افهم ماتقول، فنسنت . ولكن حاول ان تكون عمليا، فانت لم تعد شابا الآن، كما ليست لك الخبرة والدراية في الرسم .

فنسنت ـ اعرف كل هذا، واعرف ان الامر يبدو سخيفا امامك الآن . . لقد تعددت نوازعي واختلفت رغباتي امامك، فاردت مرة ان اكون بائعا للصور، واخرى مدرسا، وثمة واعظا . . والآن هذا! ارجوان تثق بي هذه المرة ياتيو . اعرف ان الطريق وعر والثمن غال، ورغم هذا فعلي ان اجتازه .

تيو ـ حسنا . احسب انك تدري ما انت فاعل . . هناك شيء آخر عليك احتسابه ايضا فالتصوير عمل يستغرق الوقت كله وانت تعلم بانك رسام مبتدىء لايمكن ان تحصل على قوتك منه لفترة طويلة، اليس كذلك؟ ماذا عن الاشهر بل الاعوام التي عليك ان تجتازها قبل ان تتمكن من بيع عمل من اعمالك؟ وانت تعلم موقف ابينا منه .

فنسنت ـ (بقلق) اجل انها معضلة كبيرة . . اعرف ذلك (بتصميم شرس) الا ان ذلك لن يمنعني عن عزمي، اتفهم؟ لقد تعلمت العيش على الزهيد من المال . و . . (يصمت قليلا ثم ينظر الى تيو بتردد) وانك ستساعدني بعض الشيء، تيو، اليس كذلك؟

تيو ـ لاشك في ذلك، غير ان امكاناتي محدودة كما تعلم . دعني افكر . . بامكاني ان ارسل اليك مائة فرنك فقط في نهاية كل شهر .

فنسنت ـ آه ياتيو، تيو! (يحتضنه بسعادة) وتقول «فقط» كما لو كان هذا المبلغ لاشيء . انه كل شيء، اتسمع؟ بامكاني ان اتدبر به أمري . . غرفة رخيصة وقليل من الخبز والقهوة والتبغ واوراق واقلام كبداية . (بانفعال) آه تيو! انك رائع . . ماذا كنت سأفعل من دونك ايها الاخ! (يشد على يمين تيو) اعدك بانك لن تندم هذه المرة، بعد كل مافعلته من اجلي .

تيو ـ (باخوة صادقة) هراء . . انني اثق بك،

فنسنت . لهذا فأني على استعداد دائم لمساعدتك هذه المساعدة البسيطة . انني من ورائك، الا ان المعركة الحقيقية هي معركتك .

ـ ستارة ـ

الفصل الثاني
المشهد الاول

(مشغل الرسام ديبو: غرفة فارهة مؤثثة باناقة، من طنافس شرقية الى صور كبيرة وديوان . فوق منضدة صغيرة تصطف الوان من قناني الشراب والاقداح . كل شيء في المشغل يضفي شعورا بالفن والراحة . ديبو وصديقاه لوسين واندريه يقفون امام مسند فوقه لوحة كبيرة مرسومة بالوان هادئة رخية .)

* * *

لوسين ـ (بملابس فنطازية ولحية دقيقة مدببة يشير بيده الناقدة اشارات مفتعلة)رائع، ديبو، رائع . . كيف حقق هذا؟ اخبرني، (بأسلوب مبالغ فيه) كيف حققت هذا؟

اندريه ـ (شاب مندفع) آه ياديبو انك فظيع . هذه الألوان! تلك التفاصيل! انه عمل عظيم . . وكما اعتقد، فانها من خيرة اعمالك .

ديبو ـ (رداؤه انيق ولكنه مهمل . يدخن غليونا طويلا . يبدو عليه السأم من نفسه ومن الحياة ومن كل ما قد ناله فهو يبحث عن شيء او عن رغبة جديدة دون جدوى) اعتقد انها صورة جيدة . اوهل اقول انها «كاملة»؟ الا انها كما ترون ليست قطعة فنية . انها صناعة فحسب .

اندريه ـ ديبو!

لوسين ـ كيف تقول هذا؟

ديبو ـ (ببرود) لأني اعلم . يجب ان اعلم . . انني لم انجز عملا فنيا واحدا طوال هذه الاعوام . يجب ان تصدقوني، سوى عمل او عملين (بسخرية) وذلك خلال سذاجتي في العشرينات، حيث كنت اجهل اسلوب الصنعة وهذه التقنية الروتينية اللعينة التي تقتلني الآن .

لوسين ـ ولكن، ديبو ككل فنان يمر بمثل هذه التجارب وقد أصابنا هذا التناقض جميعا . كلنا بحاجة الى التقنية، الى ذلك «الروتين اللعين» كما شئت ان تصفه، ان التقنية تفيدنا حقاً غير ان الشعور والاصالة تجعلان منك رساما .

ديبو ـ (بمرارة) اجل ان مشاعري مقيدة الآن . . فيما اذا كانت هناك مشاعر . اتدرى ان هذا يجعلني اتساءل فيما اذا كنت رساما حقا، واعني بذلك رساما بمعنى الكلمة .

اندرية ـ دعه لوسين . اتركه، فمن الواضح ان ديبو الآن في مزاج التواضع ثانية .

انك لاتستطيع التأثير عليه متى اصابه هذا المزاج .

ديبو ـ اللعنة على التواضع ، ايها المجنون ان الخيلاء تملأني . وهناك مايدعم شعوري ، فأنا موفق في عملي . . ماذا اريد اكثر من ذلك؟ هذه اللوحة ستثير كثيرا من الاهتمام ، واكثر من هذا انها ستجلب مبلغا لابأس به . **(يضحك)** لقد اثارت فيكما انتما الفنانان مثل هذا الحماس الصبياني ، فكيف باصحاب الرؤوس الاسفنجية الضخمة من مقتني الصور . ستكون الضجة بينهم أضخم **(يضحك ثانية)** اني لاتصورهم يتقاتلون ويتناطحون من اجل اقتناء عمل من اعمال ديبو العبقري .

لوسين ـ حسنا ، لقد غلبتنا على امرنا ياديبو ، وانا لست على استعداد للجدل والخصام رغم اساءتك لنا ، فانا احس الارهاق اليوم .

ديبو ـ **(هازلا)** آه . . من انتصاراتك الاخيرة ولاشك . . ماذا كان اسمها؟ اضعفتك الى درجة الانهاك؟ لوسين لايطيق الجدل! **(يهز رأسه)** .

اندريه ـ لاتأبه به ، لوسين . **(يتجه الى منضدة الشراب)** تعال ، لنهجم على براندي ديبو الرائع لننتقم منه على اساءاته .

لوسين ـ فكرة رائعة ، صب لي كأسا مضاعفة اذن ، فقد اصابني ضعف ما اصابك من اساءة .

ديبو ـ وان بقي شيء فصبا كأسا آخر لعبد كما المضيف . .

اندريه ـ **(يصب البراندي ويناول الكأسين الى ديبو ولوسيان ، ثم يرفع كأسه قائلا)** نخب . . .

لوسين ـ نخب من سيشتري عمل ديبو الروتيني! **(يشربون كؤوسهم حتى الثمالة . ينظر احدهم الى الآخر ثم يضحكون ضحكة جوفاء)** . . دور آخر يا اندريه! **(يناوله كأسه ، وكذلك كأس ديبو ويبدأ اندريه بارتشاف كأسه .)**

ديبو ـ انتظر لحظة ، فهناك زائر آخر كما اعتقد . **(ينفتح الباب على مصراعيه دون طرق ، وتدخل ماريون يتبعها ترستيك . ماريون امرأة في العقد الثالث من عمرها جميلة ذات وجه مصبوغ بمبالغة غبية ، ترتدي ثمين الملابس وهي ممتلئة الجسم دون بدانة . ترستيك انيق الملبس تبدو عليه علائم الغنى ، بطيء الحركة متحفظ الكلام ، عمره ليس واضحاً من مظهره فقد يكون بين الثلاثين والخمسين . .) .**

ماريون ـ هلو ، عزيزي . انظر من جلبت معي .

ديبو ـ **(مخاطبا ماريون)** آه ، انها انت **(مخاطبا ترستيك)** سعيد بلقائك ايها السيد ترستيك .

ماريون ـ حبيبي ، انك فقط! «آه ، انها انت» . . بهذه اللهجة البائسة . كان اولى بك ان تخفيها في الاقل .

ديبو ـ ارجو المعذرة ، ماريون ، وانت ايضا ايها السيد ترستيك . لاشك اني سعيد برؤ يتكما . الا انني كنت اتوقع زائرا آخر . ولهذا قلت «آه انها انت» . ماكنت اريد ان اكون فظا بذلك .

لوسين ـ يالها من مفاجأة! ان يكون ديبو فظا دون ان يريد ذلك . الامر واحد من اثنين فهو اما ان يحبك او يخشاك ونتيجة ذلك انه يحمل لك شعورا ما . ما اندر ذلك!

اندريه ـ الا تصمت رجاء؟ كيف انت عزيزتي ماريون ، وانت سيد ترستيك؟

ترستيك ـ لا بأس ، شكرا . ارجو ان تكون على احسن حال .

ماريون ـ **(جالسة فوق الديوان تشعل سيجارة في نهاية جسم طويل)** انني بخير ، اندريه ، شكرا . رغم تكدري من ديبو الآن ، فاني بخير .

(يقود ديبو السيد ترستيك الى لوحته . ينظر اليها ترستيك بعناية وهو يهز رأسه بارتياح بين حين وآخر . ينضم اليهما لوسين) .

ماريون ـ **(تستدير نحوهم)** انها صورة جميلة ، اليس كذلك ايها السيد ترستيك؟ هل ستقتنيها لمجموعتك؟

ترستيك ـ انها عمل جيد حقا ، وانا على استعداد لشرائها في اى وقت ، فيما اذا كان يود ديبو بيعها .

لوسين ـ بالمناسبة ، ديبو ، لقد قلت انك بانتظار زائر ما . . من هو؟

ديبو ـ فنسنت فان كوخ ، سيكون هنا في اية لحظة .

ماريون ـ ربـاه! وقد كنت امني النفس بامسية مسلية . مارأيك فيه ايها السيد ترستيك؟ انك تعرفه ، اليس كذلك؟

ترستيك ـ تمام المعرفة . وفي الحق اني لا احسب له اي حساب غير ان هذا لايمنعني عن الاشفاق عليه .

اندريه ـ انه غريب الاطوار ، ومع هذا فصاحبنا هنا **(يشير الى ديبو)** ميال اليه كما يبدو .

لوسين ـ **(هازلا)** صفة غريزية اخرى من صفات ديبو العجيبة . تراه مرة وكأنه خال من اية عاطفة او شعور انساني ، وتراه ثانية وقد انقلب الى طالب خير رحيم .

ماريون ـ احسب انه قادم الآن .

(يسمع صوت طرق)

ديبو ـ ادخل ، فان كوخ!

(يدخل فنسنت مرتديا ملابس بالية من الواضح انها لم تكن له يضاف الى ذلك بعض التغييرات الجديدة «لحية خشنة ، شعر اشعث الى غير ذلك» . ورغم مظهره هذا فان كلامه المقتضب وتصرفاته تضفي عليه الكثير من قوة التأثير . يبدو على فنسنت بعض الاضطراب وعدم الارتياح اذ يرى الجمع من حوله وهو يتأبط اعماله في ملف من الكارتون .)

فنسنت ـ مساء الخير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فنسنت ـ **(مندفعا بحرارة)** ليس لهذا اية علاقة. انني اتعب نفسي بالعمل من اجل الفن الذي اتناوله بصورة جدية. لو رأيتني وانا ارسم جذع شجرة بسيطة مرة او مرتين او ثلاث مرات لفترة خمس ساعات او تزيد لأيقنت أني خال من القابلية تماما. اجل كان علي ان ارسم الشيء بعد اثنتي عشرة دراسة تخطيطية لأكتشف الطريقة الصائبة التي تحمل فيها نساء البويج اكياس الفحم، ولمرات عديدة وقفت امامي امرأة لأرسمها دون طائل، واخيرا علمني الطريقة رجل كان يحمل اكياس الفحم في المحطة.. وانت تحسبني مجنونا اذ اضيع الوقت في اعمال «بسيطة» مثل هذه.

ديبو ـ سبق لي ان اخبرتك، فان كوخ، ان رسوماتك تعجبني وقد كان صديقنا موف مصيبا اذ قال ان هناك الواناً في تخطيطاتك. ورغم هذا فاني اعتقد ايضا انك تبالغ بعض الشيء. اربع عشرة ساعة! لاتنس انك فنان وليس بعامل!

فنسنت ـ **(يصرخ)** آه، لقد قلتها الآن «فنان وليس بعامل». هنا يقع خطأك بالذات. هنا سر عماكم جميعا.. على الفنان ان يكون عاملا! انني اجهد في العمل حقا اذ علي ان اعمل.. علي ان اتغلب على كثير من المصاعب لتكون لدي يد ثابتة.. ولكن ليس هذا كل مافي الامر. فانا بقضائي الساعات تلو الساعات في العمل اريد ان اكون واحدا من اولئك السماكين والنساجين والمعدنيين الذين ارسمهم. الا ترى؟ بعملي المتواصل هذا سأتوصل الى تفهم وجوههم الكالحة وظهورهم المتعبة، اتوصل الى مشاعر ايديهم الخشنة واذرعهم المتصلبة. كيف تستطيع ان تكون فنانا بدون هذا؟ كيف تستطيع ان ترسم او تصور الرجل الذي لاتحسه؟ وثمة شيء آخر: اذا ماكنت واحدا ممن حولي، واذا ما اتعبت نفسي بالعمل مثلهم، واذا ما تبلغت بقطعة الخبز اليابسة التي يأكلونها فانهم حينذاك سيتفهمونني ايضا. ما السر في ان القليل من الناس يتفهمون ويدركون الفن كما تعتقد؟ الجهل؟ قد يكون ذلك هو السبب احيانا.. الا ان السبب الحقيقي هو عدم الثقة. انه الشعور الغريزي بأنك ياديبو تعيش حياة رغيدة سهلة وانك تقضي بضع ساعات امام لوحتك في اليوم، فأن هؤلاء الكادحين في حرث الارض طوال النهار لايمكن ان يحترموا عملا مثل هذا. شكرا لك ياديبو اذ اوضحت لي الحقيقة بمثل هذه البساطة، اذا ما اصبح الفنانون عمالا فأن العمال سيصبحون فنانين ايضا!

لوسين ـ بديع، رائع، فنسنت! يالروعة خطاب ديموستين.. ماكنت ادرى انك خطيب ايضا.

ديبو ـ اخرس يالوسين. هناك الكثير من الحقيقة فيما قاله فنسنت، رغم اعتقادي بانها مجرد اقوال ونظريات.

اندريه ـ واذن دعونا نرى فيما اذا كانت أعماله تطابق اقواله.

فنسنت ـ **(باقتضاب)** لا، افضل الا تروها الليلة، وقد تأخر الوقت على كل حال (وهو يهم برفع ملفته) خير لي ان اعود الى البيت.

ماريون ـ **(بشيء من السخرية)** اوه، لا ايها السيد فان كوخ، ليس لك ان تتراجع الآن فقد اثرت فضولنا وشهيتنا باقوالك. تعال، ارنا بعض التخطيطات في الاقل.

لوسين ـ اجل. اني متلهف لرؤيتها ايضا. فرؤيتك والاستماع الى اقوالك يثير الشك بأن هناك اشياء غير اعتيادية في اعمالك ايضا.

فنسنت ـ لا. لا اعتقد ان هناك فائدة.

ترستيك ـ لا تكن عنودا.

ديبو ـ هيا ولا تكن حمارا، دعنا نلقي نظرة الى اعمالك. **(يذهب الى فنسنت، يأخذ الملفة منه ويضعها على المنضدة ويبدأ في فتحها. يمتثل فنسنت للامر الواقع فيجلس. يتحول الجميع الى مكان ديبو ليتفرجوا على التخطيطات.)**

ـ الشاشة ـ

*** بعض اللقطات من رسوم وتخطيطات فان كوخ الاولى تظهر على الشاشة للمشاهدين كي يروا مايراه المجتمعون فوق المسرح. آلة التصوير تنتقل بين وجوههم المتفحصة لاعمال فنسنت.. مع لقطات مقربة تبدي نوازع القلق والشك وعدم التفهم للاعمال التي يشاهدونها.**

اندريه ـ **(وهو ينظر الى تخطيط «العامل يحفر»)**: ما اغرب مقاييسك. ولأكن صريحا معك، ليست هناك مقاييس بالمرة. انظر الى ذراعي الرجل ويديه، ديبو. انها فجة وركيكة. عسى الا تتأثر من نقدى وصراحتي يافان كوخ.

ديبو ـ اجل. على ان اقول لك يافنسنت ان تخطيطاتك مليئة بالاخطاء. الاترى ذلك؟

فنسنت ـ **(يقفز قائما)** لا!

مازال علي اتقان الكثير، لاشك في هذا، غير ان الاخطاء التي تدعونها مقصودة، اريد بها التعبير الحقيقي عما ارى.. ليس الشيء كما هو بالضبط، وانما اكثر من ذلك، ان ما احاول رسمه ليست اليد وانما الحركة، لا اليد بالذات بصورة صحيحة تشريحية، ولكن بتعبير عنها.. الحفار عندما يرفع رأسه مستنشقا الهواء مثلا، او عندما يتكلم. التعبير عن الحياة ذاتها.

ترستيك ـ اقوال ونظريات! لا امل منك يافنسنت.. اقول لك كصديق: ابحث لك عن حرفة اخرى. انني واثق من امر واحد: انك لست فنانا.

فنسنت ـ كفى! كن حذرا فيما تقول. ليس لك الحق في ان تتكلم بهذه الصورة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انني لا اشك في ان هناك اخطاء في عملي، اخطاء فاضحة. كما اني لا اشك في صواب ما اعمل. ان تكون فنانا يعني: البحث الدائب دون التوصل. انني ابحث، اتوق، واحاول بكل نوازع القلب. اما انت، فيبدو لي انك تقول: «انا ادري، لقد وجدتها» ومع هذا، حاول ان تعيش اسبوعا واحدا على ما اعيش عليه في شهر. انك ستعوف الفن منذ البداية: نصب وعناء، خبز يابس، وفقر انني لم اتراجع، هل انت سامع؟ انني فنان ايها السيد ترستيك!

ديبو - ان ترستيك لايشك فيك، فان كوخ. يجب الا تفكر بهذا. ان هي الا عبارة صدرت منه.

لوسين - لاشك ان لديك مشاعر واحاسيس فنان.. واو.. ياله من انفجار!

ماريون - امر واحد يبدو لي ايها السيد فان كوخ هو انك لا تنجذب الا للمواضيع القبيحة او الفقيرة.. انظر: حفار. صياد سمك. عجوز شمطاء. عامل منجم.. لاشيء سوى عوام الناس. اكاد اشم روائح الاماكن التي يعيشون فيها.

فنسنت - وهو كذلك... الحق، على الفنان ان يكون في اقبح واوسخ الاماكن حيث هناك مايرسم، لا في حفلات الشاي والنساء الجميلات. الآ إذا أراد ان يرسم الجميلات. انا لا اريد ذلك فهن بالنسبة لي خاليات من الجمال ومن الشخصية التي يتمتع بها «عوام الناس القبيحين».

ماريون - (ببرود جارح) لهذا فانهم يرونك بصحبة اسوأ بنات الشوارع. فهن جميلات بالنسبة لك؟

فنسنت - (يتأجج غضبا) لا، لسن جميلات، الا انهن اقل قبحا واكثر صدقا منك مثلا، ومن اولئك المتحذلقين الذين يجوبون المشاغل بدلا من الشوارع.

ماريون - (مستشاطة) ديبو!

ديبو - اخرج ايها الاخرق! (لا يكون هناك مبرر لقول ديبو اذ يكون فنسنت قد هرع الى الخارج صافقا الباب خلفه).

ماريون - (مهسترة) لقد قلت لك، ديبو. صديقك «هذا»! والآن، فأنت ترى... (تجهش باكية وتتساقط دموعها).

ترستيك - حقا، كنت اعرف انه غريب الاطوار ولكن ليس بهذه الصورة. انه شرس ايضا.

ديبو - (بهدوء) اقول لك الحق، ماريون، ان قد نلت ما تستحقينه اذ انك قد اثرته بدون مبرر. (يزداد نشيج ماريون لهذا القول).

لوسين - ان لصديقك العبقري هذا اسلوباً فذاً في التعبير عن نفسه، وهذا كل مالديه من اصالة.

اندريه - وانا متفق معك، لم الاهتمام بانسان لايملك ذرة واحدة من مفهوم الفن بحق الارض.

ديبو - ايها الاغبياء المساكين! (ببطء) قد اكون رساما متوسطا ويعوزني الشعور والصدق، الآ ان في رأسي عينين تريان. ان فان كوخ صعب المراس حقا. اعترف بهذا. الآ انه سيكون فنانا كبيرا.

ترستيك - ولكن، ديبو، انك لاتعني...

ديبو - انكم تكيلون المديح لتلك القطعة هناك (يشير الى لوحته) وتفوتكم الرؤية عندما يكون هناك فنان حقيقي. انكم تحسبونني فنانا، بل عبقريا؟ حسنا، سأقول لكم الحقيقة اذن. اذا ماذكر اسمي يوما من الايام فأنهم سيذكرونني لسبب واحد هو معرفتي لأعظم فنان في عصرنا. (ينظر اليه الجميع باستغراب، ففي حديثه شيء غير مالوف من الصدق والحرارة).. اجل، انني جاد فيما اقول، لمرة واحدة.. واعني بذلك فان كوخ. (صمت عميق).

رباه ما اتعسني.. صب لي كأسا يا اندريه.. وآخر لك وللجميع.

- ستارة -

المشهد الثاني

* المسرح مضاء بمصباح الشارع الخافت. على الشاشة صورة باهتة لشارع مهجور موحش في حي فقير من احياء الهاك. مومستان متعبتان تدخنان عقبي سيجارتيهما.

* * *

مارتا - (بصوت ابح منهك) لقد آن لنا ان نعود.. انني منهكة وجائعة.

سين - يالها من ليلة! لم نكسب دانقا، وفوق هذا كان علي ان اشتري قدحا من الشراب في المقهى.

مارتا - زبون واحد فحسب، وكان خسيسا ما ابخله. تصوري انه تعامل على الثمن. ولكنك تعرفين طبيعتي مع امثاله. كان علي مضاعفة المبلغ لمعاملته الدنيئة لي. اني امقت هذا.

سين - اتدرين يامارتا، اني احس بالاسى احيانا لهؤلاء الناس.. فمضاجعتهم لنا قد لاتطفيء الشيء القليل من غليلهم؟

مارتا - قد يكون ذلك.. ومع هذا فهو خير لهم من لاشيء.

سين - المضاريب التعساء. لاشك انها الوحدة الموحشة.. انني افهم ذلك، فأنا وحيدة.

مارتا - انا لست وحيدة، فلدي بيتر القاسي.. اقول، سين، أليس لديك عشيق؟ من يدفعك الى العمل اذن؟

سين - لا أحد.. انهم الاطفال، فهم يكلفون كثيرا.. وهناك آخر سيأتي.

مارتا - سين! ما اشد اسفي! لو كان لديك رجل يحميك ويقلل من متاعبك.. انني ذاهبة. اتأتين؟

سين - لا، سأبقى قليلا. من يدري؟ طابت ليلتك مارتا.

مارتا - وداعا، سين. الى الغد اذن. (تخرج) (تسير سين بين جانبي المسرح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متلكئة ثم تخرج من الجهة اليمنى.)

ـ الشاشة ـ

* يظهـر فنسنت على الشاشة يغذ السير دون هدى في احد الشوارع، موسيقى خافتة تسمع من بعيد «الحركة الاولى من السمفونية الرابعة لبرامز «وخلال الموسيقى صوت فنسنت، «الرجل لايمكن ان يكون وحيدا، لايمكن ان يكون وحيد». تتبدل الصورة فجأة بأخرى يظهر فيها فنسنت وهو شاب يسير بصحبة فتاة جيلة وقد ارتدى ملابسه بأناقة. الاثنان يسيران صامتين فوق العشب الاخضر. يقف فنسنت، فتنظر اليه الفتاة متسائلة.

فنسنت ـ (يتردد) اريد ان اقول لك شيئا ياأوزولا. (فترة صمت) اني..

(بعجالة) اوزولا، اني احبك، هل تتزوجيني؟ (يحتضنها محاولا تقبيلها الآ انها تمانع وتفر هاربة)

اوزولا ـ (تصرخ)دعني! لااريدك!

تسمع المقاطع الاولى من الحركة الاخيرة للسمفونية التاسعة. وثمة صوت الفتاة الغاضب «لا اريدك!» يسمع اخرى. يعقب ذلك مقاطع مختلفة من الصور: فنسنت منطرح في الحقل، في شارع مزدحم، وحيد في غرفته. تتابع الصور كالاحلام... وجوه نساء، وفتيات سعيدات وازواج مرحين. لقطة مقربة لوجه فنسنت الوحيد.

يقف فنسنت في واد يرقب طيرا في السماء. تنتقل العدسة بين الطير ووجهه. يستدير فنسنت الى فتاة تقف بالقرب منه مرتدية ملابس هولندية جيلة.

فنسنت ـ كي! (يأخذ بيدها) يجب ان اقول لك شيئا: اني احبك، كي! اريدك زوجة لي.

تنتقل العدسة الى وجه كي المرتعب. تسحب يدها ثم تنطلق راكضة.

فنسنت ـ كي! كي!

تتابع العدسة المرأة الهاربة، ثم تنتقل الى الطائر، واليها ثانية. يسمع صوتها من بعيد:

كي ـ لا. ابدا! ابدا!

ـ الصوت ـ

* تصاحب مقاطع هذه الصور موسيقي مضطربة وحزينة تبرز مشاعر رجل يتوق الى الحب عبثا. (من الممكن ان تكون مقاطع من الحركة الاولى من «اورويكا» او من المقطع الاول من سمفونية موتزارت جي ماينور، ومن الحركة الاولى والثانية من السمفونية التاسعة لبيتهوفن).

ـ الشاشة ـ

* يبدو فنسنت مرة ثانية وهو يسير وحيدا في حي فقير مهجور. وتأخذ الصورة في التلاشي شيئا فشيئا حتى تختفي بظهور فنسنت على المسرح من الجهة الشمالية.

(يسير فنسنت ببطء وهو ساه عما حوله..)

(تدخل سين المسرح من الجهة المقابلة، ترى فنسنت فتقف حتى يصل اليها ويكاد يمر بها، فتعترض طريقه.. تلمس كتفه بصورة لعوبة.

سين ـ (مقلدة اسلوب الشرطة في حديثها) هي، انت.. على اي خير انت ذاهب في مثل هذا الوقت من الليل؟

فنسنت ـ (يجفل، ثم يتنبه الى ابتسامة سين اللعوبة) فيوا لقد ارعبتني ايها الشرطي!

سين ـ آه، ارعبتك اذن؟ لابد ان ضميرك...

فنسنت ـ محتمل، ولكن لاجرم في هذا، اليس كذلك؟

سين ـ احسب هذا. وعلى اي حال، ما اسمك؟

فنسنت ـ فنسنت.. وانت؟

سين ـ كرستين، ولكنهم يدعونني سين في هذه المنطقة. والآن استمع يافنسنت، اتحب ان تأتي معي؟ ليس محلي ببعيد.

فنسنت ـ اجل، اود ذلك، ولكني لاادرى.

سين ـ ماالذي لاتدريه؟

فنسنت ـ اقول لك الحق، ليس لدى مايكفي.

سين ـ (بنفاد صبر) وانا ايضا. مع هذا، فلديك بعض النقود، اليس كذلك؟

فنسنت ـ بلى، ولكنه قليل جدا (يدفن يده في جيبه مخرجا بعض القطع المعدنية) هذا كل مالدي.

سين ـ (تنظر الى قطع النقود في يده بشك) هل انت واثق من ان هذا كل مالديك؟

فنسنت ـ اجل.

سين ـ (تضحك بمرارة قاسية) واذن فانا لا اسوى حتى قيمة قطعة من الصمون!

فنسنت ـ انا آسف حقا. ماكنت اريد ايلامك، انما هي الحقيقة (يستدير ليذهب) طابت ليلتك. ارجو ان لاتغضبي.

سين ـ هراء، علام اغضب؟ يبدو لي انك انسان طيب. لاتذهب. بأمكانك ان تأتي معي.

فنسنت ـ ولكن... (يشير الى راحة يده).

سين ـ لاتقلق.. والوقت متأخر على اية حال. (تتأبط ذراع فنسنت الذي يبدو عليه التردد.. تسحبه بشيء من العطف.) دعك من الحيرة.. تعال، قص علي شيئا مضحكا.

فنسنت ـ (يقف) هل انت واثقة مما تفعلين؟

سين ـ (تضحك) يالك من سمكة غريبة. اتريد ان اتوسل اليك لتأتي؟ (يخامرها الشك فجأة فتتفحص وجهه من قريب) اخبرني، انك لست سكرانا؟

فنسنت ـ لا، لست سكرانا. (يسير معها) الامر هو. انني لم اعرف عطف امرأة منذ زمن بعيد.

ـ يسود الظلام ـ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المشهد الثالث

*** جزء من المسرح مضاء بضوء مصباح زيتي موضوع على منضدة. يجلس فنسنت خلفها وهو يكتب. خلال كتابته تبرز صورة تيو على الشاشة في الجزء المعتم من المسرح وهو يقرأ رسالة اخيه. يسمع صوت تيو من خلال المكرفون.**

ـ الصوت ـ

تيو ـ « . . حسنا ايها السادة. اقول لكم يامن تقيمون الثقافة والتصرفات الصائبة، انتم على صواب، ان كان تقييمكم من النوع الحقيقي والجيد: اي تصرف فيه شيء من الرجولة والانسانية، هجر امرأة ام الوقوف الى جانب واحدة نبذها المجتمع؟ «التقيت في هذا الشتاء بأمراة تركها الرجل الذى تحمل جنينا منه. امرأة حامل كانت تجوب الشارع في برد الشتاء القارص لتكتسب خبزتها بالطريقة التي تعرفونها.

«اخذت هذه المرأة كنموذج ارسمه، وعملت معها طوال الشتاء، وما كان بامكاني ان ادفع لها اجر النموذج بكامله. ولكن هذا لم يمنعني من دفع ايجار مسكنها حمدا لله. لقد استطعت بذلك من حمايتها وانقاذها وانقاذ ولدها من الجوع والبرد بمقاسمتي الخبز معها. هل تذكر ياتيو مربيتنا العجوز في زوندرت، لين فيرمان؟ ان سين من ذلك النوع.

ولعلي استطيع ان افهمها اكثر من غيري، فان بعض تصرفاتها غريبة قد يشمئز منها الآخرون. كلامها مثلا قبيح ومبحوح من اثر المرض. وهي كثيرا ماتردد اقوالا وتستعمل تعابير تأنف من الاستماع اليها اختنا وليمين التي ترعرعت في جو ومحيط آخر مثلا. .

غير اني افضل ان تستعملها وتشعر بالراحة من ان تكون لطيفة الحديث معدومة القلب.

هذا هو الامر: انها طيبة القلب.

«تيو، انني عازم على الزواج من هذه المرأة التي ارتبطت بها وارتبطت بي. ان معرفتي التامة بكبرياء العالم تجعلني على ثقة من ان عملي هذا سيسقطني من طبقتي، الامر الذى حدث فعلا منذ امد طويل. واني بهذه الخطوة «سأحط» من شأني، كما هو التعبير الشائع، ولكن هذا ليس جرما وليدع العالم مايشاء. اني اعيش كعامل، ولكوني واحدا منهم احس باني في مكاني وبيتي، بين طبقة العمال. لقد اردت ان افعل هذا من قبل، الا انني لم اجرؤ حتى الآن.»

يأخذ هنا صوت فنسنت مكان صوت تيو رغم بقاء الآخر على الشاشة. يكون صوت فنسنت عاليا وهو يكتب:

فنسنت ـ « . . في الحياة كما في الرسم: يجب على المرء احيانا ان يعمل بسرعة وتصميم، ان يهاجم المشكلة باقصى طاقته متتبعا الخطوط العامة الرئيسة بسرعة البرق. بالعمل السريع ينجز الرجل عمله، على ان يتغلب على المصاعب قبل هذا ويحتسب ويدقق كل احتمال.»

يعود صوت تيو: «لم يأبه بها احد، ولم يعطف عليها بشر. وقد انتشلتها واعطيتها الحب وكل العواطف والاهتمامات التي عندى. وقد احست هي ذلك فانتعشت. . او انها تنتعش. »انها تعرف معنى الفقر، وانا كذلك. . للفقر مساوىء وفوائد وسنحاول نحن الاثنان التغلب على المساوىء سوية. . . ان صيادى الاسماك يعرفون مخاطر البحر واتعاب العاصفة، ورغم هذا فانهم يبقون على الساحل وانما يقتحمونه تاركين الفلسفة لمن يرغب بها.»

الجملة التالية بصوت فنسنت:

«تيو، هل ستغير هذه الامور شيئا، وهل ستقف حائلا بيني وبينك؟ ان لم يتغير الامر بيننا واستطعنا الاستمرار في شد يدينا الى بعض غير مبالين بما يعترض عليه (العالم)، ان لم تحرمني من مناصرتك وعونك لي فأن في ذلك راحتي التامة والنعمة التي لا اتوقعها ولا امل لي فيها من احد. ان في ذلك القوة الدافعة للعمل، وخيط الامل الذى يملأني سعادة حتى وانا اكتب رسالتي الآن بيد ثابتة كي لا اظهر ضعفي.»

الضوء يخبو تماما، ويسود الظلام المسرح بينما يستمر الفلم.

ـ الشاشة ـ

*** بعد ان ينتهي تيو من قراءة هذه الرسالة بحرارة وشعور متزايد، ينهض واقفا وهو مفعم بالاحاسيس. يقطع الغرفة الى مكان فيه صورة فنسنت الشخصية (من اعماله الاولى). تنتقل العدسة من صورة فنسنت الى وجه تيو المليء بالاسى ومشاعر التقدير لأخيه. . ثم تبتعد العدسة قليلا فتبرز على الشاشة صورة فنسنت ووجه تيو الذى يخاطب الصورة:**

ـ الصوت ـ

تيو ـ آه يافنسنت، ايها الاخ الكريم الرائع. لم ينلك من هذه الحياة غير العناء والمعاناة، لاشيء سوى الالم والتعاسة، ورغم هذا فأنك تقف صامدا كالطود لمجابهة المخاطر والمحن، انك فنان عظيم: مثل هذا الجمال والطهارة والحب فيك للطبيعة والانسانية. . . انها قوى راعدة تجعل منك محاربا يود تغيير العالم. لن اتخلى عنك مهما فعلت ايها الاخ. انت ما اردت ان اكونه، والوقوف الى جانبك يعني الاخلاص لنفسي.

ضوء شاحب يبرز من خلاله فنسنت وهو جالس خلف المنضدة ثم. . .

يعم الظلام

الفصل الثالث

المشهد الاول

! * مخزن بيتر تانغي، في مؤخرة المخزن رفوف تصطف عليها زجاجات كبيرة تحتوي على مساحيق الألوان والاصباغ التي يهيئها تانغي ويبيعها. الجدران

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكتظة بالصور واللوحات الفنية اكثرها بلا اطارات من اعمال الانطباعيين الشباب: سوراه، سيكناك، تولوز لوترك، كوكان، فان كوخ، وغيرهم. امام منضدة العمل والحساب الطويلة بعض الكراسي ومنضدة تعطي للمخزن صفة الكالري الفني.

تانغي رجل صغير في الخمسين من عمره مليء بالحياة والحركة يجمع بالاضافة الى صفاته الباريسية صفة البرجوازية الصغيرة والبوهيمية. (كما في صورته الشخصية من اعمال فان كوخ).

مع تانغي زبون بسيط المظهر.

* * *

تانغي ـ (**يحمل بيده لوحة من اعمال كوكان**) آه، لاشك انك تهزل ياسيدي. . خمسون فرنكا لعمل فنان عبقري! لو قلت مائتي فرنك فقد اعطيها لك وقلبي مليء بالحسرة، صدقني. (**بانفعال**) لوحة كوكان! انظر الى هذه الالوان وجمال الاجسام (**باشمئزاز**) ابيعها لك بخمسين فرنكا! دعني اقول لك الحقيقة ايها السيد. . هذه الصورة، وكل واحدة من هذه الصور (**يشير الى اللوحات من حوله**) التي تراها هنا كنز بذاته. كل واحدة تساوي في المستقبل آلاف الفرنكات. . . ماذا اقول. . بل مئات الالاف من الفرنكات.

الزبون ـ قد يكون هذا، ولكن الغد ليس اليوم. مائتا فرنك مبلغ مرتفع. مع هذا فأني معجب بها وسأشتريها بمائتي فرنك.

تانغي ـ (**يسحب الصورة بعجالة وقد اذهلته مفاجأة قبول الزبون بالسعر، يبدو عليه كما لو انه لا يريد ان يفارق الصورة**). . آه، لا! لا يمكن ان ابيعها بهذا السعر البخس. انها من اعمال فنان عبقري! لا، لا. آسف ياسيدي.

الزبون ـ يالك من بائع بائس، ورجل غريب! منذ دقيقة واحدة فحسب قلت انك تبيعها بمائتي فرنك. . وها انت. . . .

تانغي ـ آه ياسيدي، وقد قلت انت ايضا ان الغد ليس اليوم. اضف الى ذلك: ان البارحة ليس اليوم ايضا. منذ دقيقة مضت! انها الابدية! ففي لحظة من الزمن قد تقع عين المرء على عالم لم يره من قبل. (**بتكتم**) ان هذا يحصل لي دائما: انني ابدأ بالحديث. . اشعر بانفعال. . وفجأة تبدأ عيني في الرؤية.

الزبون ـ (**يهز رأسه**) لايخلو الامر من اثنين فاما ان تكون خبيثا اورجلا ملتاثا. . ولعلك الاثنان معا. ولكن دعنا نكن جديين، ان استطعت التفكير باستقامة للحظة واحدة. قل لي ماهو السعر الآن؟

تانغي ـ (**يتردد لحظة**) حسنا، ألفا فرنك ايها السيد (**يتحسر**) واعتبر هذا السعر هدية. (**يبدو الغضب على الزبون، تكون السيدة تانغي قد استمعت الى حديث الاثنين الاخير، وهي امرأة بدينة وسليطة حقت بها الكنية التي اطلقوها عليها «سانتيبة» تتدخل غاضبة**)

السيدة تانغي ـ (**ثائرة**) تانغي! (**مخاطبة الزبون**): صباح الخير ايها السيد ... ارجو ان تعذر زوجي فانها طريقته في الهزل. (**تذهب الى تانغي بعزم وتأخذ منه اللوحة**).

تانغي ـ (**يحتج بشيء من الخوف**) ولكن، ولكن. . انني جاد فيما اقول!

السيدة تانغي ـ لاتأبه به ايها السيد. كم طلب منك في بادىء الامر؟

الزبون ـ (**مستغربا وكأنه يشك بما يرى ويسمع**) مائتي فرنك.

السيدة تانغي ـ (**تناوله اللوحة**) هي لك ان اردتها. (**تمد يدها لتسلم المبلغ**) مائتي فرنك من فضلك.

(**يضع الزبون الصورة جانبا ليخرج من جيبه نقوده. يناول المبلغ للسيدة تانغي بعجالة**)

تانغي ـ (**يتقدم من الزبون معتزما استرداد اللوحة**): لا، لا، لا، لا، انه يخزني.

السيدة تانغي ـ (تندفع بضراوة **ترعب اشجع الشجعان ناهيك عن تانغي. تختطف الصورة وتعطيها للزبون مخاطبة تانغي**) اتتجرأ! يخزنك! (مخاطبة الزبون) خذ لوحتك ايها السيد، وان عدت ثانية فما عليك الا ان تسأل عن السيدة تانغي، ولاتزعج نفسك بهذا الاخرق. وداعا سيدي.

الزبون ـ (مازال مذهولا) وداعا سيدتي. وداعا. (**يخرج مسرعا**)

تانغي ـ (**تعود اليه شجاعته وحيوته**) آه، ايتها التعيسة الفظة. ايتها الشيطان بتنورة. انت. . . آه، علام يصيبني الطاعون بصورة امرأة! لوحة كوكان الجميلة! ها هي تذهب الى مجارى الحياة القذرة بمائتي فرنك! (**تؤثر هذه الافكار السوداء بتانغي المسكين فينخرط على الكرسي دافنا رأسه بين يديه، لاتسعفه الكلمات فيأخذ بالانين والتأوه بصورة تقطع القلب**) اوه، اوه، اوه!

السيدة تانغي ـ استمر في عويلك ايها المجنون. اياك ان تعود ثانية الى الاعيب الغبية والا لفلعت لك رأسك، رأس البطاطة هذا. . سأبيع هذه الصور جميعها، اتسمعني؟ وان لم تجلب الواحدة منها مائتي فرنك فسأبيعها بمائة، بل بخمسين. . . وانت مادمت تبيع اصباغك الى هذه الشرذمة من الفنانين مبادلة بلوحاتهم فأن هذه اللوحات ستتحول الى نقود. والى ان يدفع لك هؤلاء الفنانون المجانين نقدا، حينذاك بامكانك الاحتفاظ بتلك اللوحات، وعساك ان تبيعها بعد ذلك بعشرات الآلاف من الفرنكات، ان اشتراها احد!

(**يدخل فان كوخ خلال الحديث دون ان ينتبها اليه**).

تانغي ـ (**يثور غاضبا على حين غرة**) عودى الى مطبخك. . اذهبي وامزجي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رائحتك النتنة بنتانة طبخك! ولا تتجرئي ان تعودى الى المخزن ثانية ايتها الشحمة البدينة . . اوه، ياصورة كوكان الجميلة، يالوحتي الرائعة!

السيدة تانغي ـ **(مستهزئة)** ياصورة كوكان. . لوحتي الرائعة!

تانغي ـ **(مهددا)** اخرسي والا . . . **(يرى فنسنت فيصمت)** عم صباحا ياسيدي. اني سعيد برؤيتك حتى في مثل هذه اللحظة الكالحة.

فنسنت ـ **(متسليا)** ماذا يجري هنا؟ علام الضجيج ياعزيزي بيير تانغي! اتتخاصم مع السيدة، انها تستحق خيرا من هذه المعاملة.

تانغي ـ اواه ياسيدي. استمع الى مافعلته هذه الكتلة التعيسة من الشحم واللحم. لوحة كوكان الجديدة. سبق لك ان رأيتها، اليس كذلك؟ لقد باعتها امام انفي بهائتي فرنك!

فنسنت ـ ولكنها صفقة جيدة، يجب الّا تغضب من السيدة لصنيعها هذا. سأكون سعيداً جداً، في الحق، ياسيدتي لو بعت واحدة من لوحاتي . . ولا بأس بهائتي فرنك، انها تنفع.

السيدة تانغي ـ **(بعداء)** كم اود ان ابيع واحدة منها. ولكن بيع اية لوحة من لوحاتك لايأتيك بالنفع شخصيا فانت مدين بقيمة ما لايقل عن عشره لوحات اقياما للاصباغ التي اشتريتها منا . . فكل مايباع سيذهب وفاء لديونك. . وبالمناسبة ايها السيد، ارجوان تعلم بانك لن تنال لونا واحدا على الحساب منذ اليوم، فاننا لم نتمكن من بيع صورة واحدة من اعمالك حتى الآن.

فنسنت ـ **(هازلا)** آه ياعزيزتي سانتيبه، كيف تقسين على من يكن لك الود والاعجاب بمثل هذه الصورة؟ اترفضين اعطائي قليلا من الاحمر والاخضر حقا ان طلبت منك ذلك؟

السيدة تانغي ـ كن واثقا من ذلك. واسمع ايها السيد، علام تدعوني سان. . سان. . اوما ادرى ماذا؟

فنسنت ـ آه ياعزيزتي، سانتيبه هي زوجة الفيلسوف سقراط. . سقراط الفيلسوف الاغريقي العظيم كما تعلمين. انني اذكرها عندما اراك دائما فأنت صنوة لها بلامنازع.

السيدة تانغي ـ **(بشيء من المباهاة)** قد اكون مثلها الّا ان هذا **(مشيرة الى تانغي)** ليس بسقراط ابدا. ولكن هذه المداهنة لاتنفعك في شيء. . اني صعبة المراس، فلن تحصل على الاصباغ الّا نقدا. .

تانغي ـ لم لاتريحينا من وجودك وتذهبي الى مكانك؟ لقد جاء السيد فان كوخ للتحدث الي لاللمشاحنة معك. اذهبي الى حجيم مطبخك واتركينا وشأننا.

السيدة تانغي ـ حسنا. ان الشجاعة لاتأتيك الّا امام اصحابك الصعاليك. اراك فيما بعد! **(تفتح الباب الخلفي وتقول بأدب مبالغ فيه)** وداعا ايها السيد فان كوخ. **(تصفق الباب خلفها وهي تخرج)**.

تانغي ـ **(يزفر بارتياح، يهرع الى الباب الخلفي ليتأكد من مواربته، ثم يعود الى منضدة المخزن يخرج منها قدحين وقنينة من الشراب يضعهما على المنضدة الامامية)** تعال، اجل ياسيدى دعنا نشرب قدحا من الشراب فأنا بحاجة الى قدح اطرد به رائحة هذه المرأة من خياشيمي **(يصب الشراب في القدحين)**.

فنسنت ـ مسكين انت يابيير تانغي . . علام هذه المعاناة وكيف تتصبر في امرك؟

(يرفع تانغي ذراعيه في حركة يائسة).

فنسنت ـ **هذا الشراب جيد، اتعرف اني اخذ استذوقه منذ وصولي باريس فحسب. تصور انني لم اذق شرابا من قبل. . . في الحق انني لم اذق اشياء كثيرة اخرى. (ينهض) باريس مكان رائع يابيير ى العزيز. كثير من مظاهر الحياة حتى لأشك باني كنت عاشئا قبل ان آتي. كل من تراه يبدو مبتسما، كل شيء يبدو مرحا ولامعا. والناس يتحدثون هنا. . اتدري انني كنت اخرس واطرش قبل ان آتي الى باريس؟ اخرس واطرش!** ولعلي كنت اعمى ايضا. **كل تلك الاعوام الماضية رسمت فيها دون** الوان. ياله من وقت ضائع! **لاباس من هذا، فانا اعرف الآن مامعنى** اللون. **(ينظر الى اللوحات المحيطة به ويهز رأسه) لقد علموني ذلك** ياتانغي، واحس اني في **الطريق الصائب الآن**.

تانغي ـ (بحماس) اجل، **الانطباعيون يعرفون مايعني الاخضر والاحمر: لهذا فاننا** سنربح في النهاية. الناس **تحب الالوان ففيها التعبير عن الامل والسعادة** والتفاؤ ل. الناس يريدون **الضوء، واشعاع الشمس الوهاج، لا الالوان الرمادية الداكنة**.

فنسنت ـ اسمع، بيير تانغي. اريد ان انقل اليك خبرا مهما. هل جاءك سوراه ام لم يأت بعد؟

تانغي ـ لا، لم يأت اليوم.

فنسنت ـ هذا حسن. حسبت انه قد سبقني في اخبارك.

تانغي ـ عم يخبر ني؟

فنسنت ـ عن قرارنا الجديد العظيم. اننا نفكر في ايجار كميون للفنانين.

تانغي ـ (بانفعال) مستعمرة الفنانين؟ آه ياسيدى ما اروع هذه الفكرة! هل بامكاني الانضمام اليكم؟ سأزودكم بكل الاصباغ الحمراء والخضراء، الصفراء والزرقاء في العالم. . . واكثر!

فنسنت ـ لاشك انك ستنضم الينا، ولهذا فقد افضيت لك بالامر. ان من بيننا لوترك وكوكان، سوراه وسكناك، بونارد وانا وكثير غيرنا. اننا نناضل في معركة واحدة. ونحن جياع اكثر الاوقات. لهذا علينا ان نتحد، وان نجد لنا بيتا في الريف فيه حوض للسباحة وكل شيء آخر، ونبدأ بالعمل! ولعلنا سنرسم لجمهور جديد: للعمال والقرويين. تصور اننا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سننتج لوحات لبيوتهم ومحلات راحتهم وشربهم واكلهم . . ستكون هناك غاية واضحة وهدف بين لعملنا . سنضع اسعارا زهيدة على اعمالنا اذ سيكفينا مانناله من ربح كاف لشراء قوتنا ومواد عملنا . وسيكون باستطاعتنا مساعدة بعضنا البعض بمائة وسيلة ووسيلة . مارأيك في هذا؟

تانغي ـ عظيم ورائع، غيراني ياسيدي لايسعني الاّ ان اشك، فالفنانون بطبيعتهم اناس انانيون . اعرف انك وسوراء لستم على تلك الشاكلة فأنتما ثوريان . انني صائب الفراسة في هذا المجال . قد لاتصدقني وانت ترى حالي مع زوجتي الآن، فقد كنت في عام ٧١ مع الثورة فوق المتاريس . .

فنسنت ـ لاتخش شيئا، بيير تانغي، فاننا سنمضي في خطتنا قدما . . قد نكون نحن الفنانون شلة صعبة المراس اذا ما اخذتنا واحدا واحدا، الاّ اننا اذا ما اتحدنا وتآزرنا فسنكون قوة ضخمة، حيث تتلاشى الانانية ويزول الشك والخوف، وينعدم التخبط بين مسالك الحياة ومشاكل الفن . سنكون بشرا حقا . سنمد الجسور ونرفع الحواجز بيننا وبين عوام الناس اذ سنعيش بسطاء مثلهم . **(بانفعال)** اجل، تانغي، سنرفع شعارا ضخما مرسوما بهذاه الالوان الزيتية نكتب فيه نحن الانطباعيون : فن الشعب للشعب .

السيدة تانغي ـ **(تمد رأسها من فتحة الباب)** علام هذا الزعيق؟ هل جننتما؟ ستكبس الشرطة المحل ان لم تصمتا حالا . لقد راح عهد كميونات باريس، فلا تزعقا بأسم «الشعب» .

فنسنت ـ لا ايتها الام تانغي، ايتها العزيزة سانتيبه، ان عهد الكميونات قد بدأ الآن . ثقي ان هذا العهد على وشك ان ينبعث .

السيدة تانغي ـ آه، انك مجنون وارعن كبقية اصحاب تانغي . كفاك جعجعة! وان كان عليك الاستمرار فلا تزعق هنا، وان لم يكن بامكانك الاّ الزعيق فأذهب الى الشارع لتزعق هناك لا في بيتي . **(تصفق الباب بحدة)** .

فنسنت ـ **(ضاحكا)** يالها من لؤلؤة نادرة! رأس من حديد ولسان من نار .

تانغي ـ سهل عليك ان تضحك، ولكن ماعساي افعل؟ صراحة وجديا ياسيدي، لقد صدمتني فكرة عابرة الآن، فكرة مروعة .

فنسنت ـ ماهي؟

تانغي ـ **(بقلق)** ماذا لو نجحت فكرتكم وتحققت مستعمرة الفنانين، وانكم قبلتموني عضوا هناك . . ماعساي ان افعل معها؟

فنسنت ـ **(يضحك ثانية)** انها ليست مشكلة ياتانغي . ارمها في السين وكن رجلا حرا ثانية .

تانغي ـ **(بجد مبالغ فيه)** لا ايها السيد . رغم رغبتي الصادقة في ذلك فاني اخشى عدم التمكن منه . لا، لا، لايمكن ذلك . . انها فكرة عظيمة فكرة كميون الفنانين الاحرار الاّ انني لست رجلا حرا . انني مقيد كبقية الناس في هذه الحياة .

ـ ستارة ـ

المشهد الثاني

موسيقى بيزيه

ـ الشاشة ـ

*** يظهر على الشاشة منظر من جنوب فرنسا . اشجار اليوكالبتس وورود وحقول ممتدة تنتهي بتلال هادئة . تلتقط العدسة حركة الاشجار والاعشاب الطويلة . يظهر فنسنت وامامه لوحة يعمل فيها بسرعة وحركة دائبة . يسمع خلال انتقال العدسة من اللوحة الى المنظر الملتهب الساطع امامه صوت فنسنت من الميكرفون :**

* * *

فنسنت ـ تيو، يجب ان ابدأ من جديد . لم يبق من الوقت الاّ الشيء القليل، ومع هذا فعلي ان احاول مرة اخرى . لقد كنت اصبو الى الشمس والريح والفضاء الرحب، الامر الذى لم احصل عليه في باريس . كنت اصبو للحياة البسيطة، وللناس البسطاء الطيبين . لهذا كان علي ان اترك باريس . هنا في الجنوب كل شيء دافىء سعيد ومليء بالالوان . آه، تيو، ما اروع الالوان المتوفرة هنا! البرتقالي، الاصفر، الليموني، والزرقة البروسية، واللون البني والاخضر الفاقع . . الوان ديلاكروا، انني في حمى عمل متواصل .

اني على ثقة بأن الطبيعة هنا تجزل العطاء لمن به حاجة الى الالوان . . وفنان المستقبل سيكون ملونًا لامثيل له .

سأستمر في العمل، وسأنتج هنا وهناك، خلال ذلك ماسيكتب له البقاء . هذه الالوان انها تمدني بقدرة وطاقة لاحدود لها . انني لا افكر بالتعب او احس به فالطبيعة الرائعة تمنحني استمرارية لامثيل لها حتى اني لا احس مابنفسي ابدا، والصور تأتيني كما لو كانت في حلم . .

*** يتقطع الفلم ويبرز فنسنت واقفا في وسط المسرح امام مسند الرسم بقرب منضدة مضاءة بحزمة الضوء فوقها مزهرية فيها زهور عباد الشمس «كما في صورة المزهرية وعباد الشمس» .**

فنسنت ـ **(يتفحص عمله بامعان وسعادة، ثم يزفر بارتياح)** اخيرا! هذه اللوحة ستطغى على كل اعمالي . قطعة زهور فحسب! الاّ انها تقف لوحدها . **(بانفعال)** اجل عملتها اخيرا . اخيرا عملت ما اريد! اه . ما اروع ان يكون الانسان سعيدا، السعادة الحقة . . بعد كل تلك السنين! (يعيد

النظر الى لوحته والى الزهور . فترة صمت . يتهشم الصمت بافتتاحية ماهلر القاسية : «نشيد من الارض» .

(يعم الظلام، وتستمر الموسيقى ثم تتلاشى) .

صوت ـ انت سعيد حقا؟ انت سعيد؟ ام انك تكذب على نفسك متهربا؟

(حزمة الضوء تنبعث متساقطة على فنسنت وهو منتصب دون حراك)

فنسنت ـ علام اكذب؟ الم اقل الحقيقة دائما وابحث عنها وارسمها؟ الم اعان الجوع والتعب والوحدة في خدمة الحقيقة . . لأن اكون فنانا صنوا لها؟

صوت ـ هل الامر كذلك، فنسنت؟ هل الفن هو الحياة ذاتها؟ ام انه ظل شاحب للواقع؟

فنسنت ـ لا! الفن هو الحياة! بل واكثر! علام تدعوه ظلا؟ الا تطفح لوحاتنا بالضوء واللون؟ اليست هناك موسيقى هي اعذب مما في قلوب الناس واكثر احساسا؟

صوت ـ واذن فهناك فرق، الفن اكبر من الحياة؟ قد يكون ذلك بالنسبة الى الذين لم يعيشوا حقا .

فنسنت ـ الم افعل ذلك؟ عانيت وكافحت واحببت . . اليست هذه هي الحياة؟ لقد بحثت دائما عن الاناس الحقيقيين من معدنيين ونساجين وصيادين .

صوت ـ اجل، ولكنك لم تتمكن من ان تكون واحدا منهم، لقد كنت منفصلا عنهم دائما . لقد راقبت انسياب تيار النهر من الجرف .

فنسنت ـ كذب . انني لا اخشى التيار! علام تكذب؟ علام تحاول غمط سعادتي في اللحظة التي انالها؟ من انت!

صوت ـ انا لا اكذب، وانت تعرف ذلك، ولهذا انت تسمع صوتي . لتكن لك الجرأة على الرؤية، وسترى من اكون ايضا .

فنسنت ـ انا لا اخشى شيئا، انني انظر .

ـ الشاشة ـ

*** يبدو وجه فنسنت على الشاشة قبالته بصورة باهتة، ويأخذ الوجه بالوضوح والتقرب شيئا فشيئا .**

صوت ـ نعم، بامكانك ان تراني الآن . انك تتعجب؟ انني ابدو مثلك . ولكن هذا غير صحيح فانت تبدو مثلي . انا فنسنت الحقيقي . وما انت الآ الشبح، الفنان .

فنسنت ـ (غاضبا) وما الذي يجعلك شخصي الحقيقي، ويجعلني شبحا لك؟

صوت ـ انه لا اخشى مواجهة الحقيقة التي تتهرب منها، ان حياة الفنان التي نعرفها ليست الحياة الحقيقية، انها ليست ممزوجة باللحم والدم والعناء وانما بالاصباغ والقماش . ان عمل الصور لايعادل انجاب الاطفال .

فنسنت ـ الاجدر في هذه الحالة الابتعاد عن الفن والفنانين؟

صوت ـ ربما .

فنسنت ـ (بحرارة) انك مخطىء! مخطىء حتما! الفن يستقي من الحياة دائما . انهما لاينفصمان . والناس جذور كل شيء . . ولكني كنت اعرف هذا دائما . . كنت احاول ان اجعل من الفن والحياة كيانا واحدا .

صوت ـ ربما حاولت، الآ انك لم تنجح .

فنسنت ـ الفشل ليس الانحدار . انني مازال اكافح، وان لم انجح بنفسي فسأكون قد مهدت الطريق للذين سيتبعونني . وسير بحون المعركة وسيكون انتصاري بهم . سأنتصر . افسمعني؟ سأنتصر . وانا، لا انت، فنسنت الحقيقي .

ـ الصوت ـ

* اصوات ساخرة تتجاوب فوق صوت الميكرفون :

«انا فنسنت الحقيقي . انا فنسنت الحقيقي . نحن كلنا فنسنت . نحن . . . .»

ـ الشاشة ـ

*** تظهر على الشاشة وجوه متعددة لفنسنت بصورة شبه دائرية تحيط به وهو واقف في مركز الدائرة في مسقط حزمة الضوء الخافتة .**

فنسنت ـ (غاضبا برعب) واذن فقد طلبت العون؟ لم تتمكن مني لوحدك؟ دزينة ضد واحد، هكذا تحارب؟ حسنا اذن، اني على استعداد . كل واحد منكم يدعي انه فنسنت، اليس كذلك؟ **(يضحك بشراسة وثقة متناهية) .**

الاول ـ هذا هو انت بالضبط . الواثق من نفسه، المصيب دائما فيما يفعل سواء كان العالم ضده ام لا، دائما وابدا . انت اعمق واصدق من اى شخص اذ انك الفنان العظيم فنسنت فان كوخ!

فنسنت ـ لم افكر بهذه الكيفية قط . على العكس فقد شككت بنفسي وطلبت مشورة الأخرين دائما . افلم اقض الليالي الطوال في الدراسة؟ الم ابحث عن الحكمة حتى من ابسط الفلاحين؟ لقد طلبت العون من رمبراند، ديلاكروا، وميللي . استمعت الى شكسبير، دكنز، زولا، والانجيل!

الثاني ـ تتحدث عن الانجيل . . الم تنحرف عنه؟ لقد كنت قسا ذات يوم وها انت اليوم فنان لادين له ولاايمان!

فنسنت ـ تنعتني بالكفر اذ اني لم اسجن نفسي في قفص النصوص الباردة، اذ اني لم اتوقف عن الشك الذى هو آخر طريق للحقيقة . ان كنت لااصدق يوم الحشر والعالم الآخر فأني أؤمن بشيء موازله الا وهو استمرارية الحياة والتطور البشري . دياناتي هي الايمان بالانسان .

الثالث ـ ومع هذا فانك قد آلمت الناس . . فكر في الالم الذى سببته لوالديك . فكر في تصرفاتك البائسة الجارحة لأكثر الناس . ان فكرك الاناني الخشن العنيد قد سام الانسان الوحيد الذى احسن اليك اشد العذاب، اخوك تيو .

فنسنت ـ ان كنت قد اسأت الى احد فاني لم اقصد ذلك . ان صداقتي لتيو صلدة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كالجلمود، انطحها ان استطعت! حقا اني لم احظ بصداقات كثيرة الاّ انني كسبت البعض منها.

الرابع ـ البعض النزر احيانا، الاّ انك كنت وحيدا جل الطريق.

فنسنت ـ اجل، كنت وحيدا. اني وحيد. ولكن هذا لايقف شاهدا ضدي؟ انه ليس خطأي.

الخامس ـ خطأ الرعونة واللااخلاقية؟ من ساقك الى بيوت الدعارة واحضان المومسات؟

فنسنت ـ ذهبت بنفسي. ولم ارتكب اية فاحشة في هذا. هل من الخطأ ان تحب وان تكون بحاجة الى الحب وان لايكون بامكانك العيش بدونه؟

السادس ـ لكل سؤال جواب، هي المصيبة معك دائما. فنسنت معصوم من الخطأ. اخلاقية هذا العالم غير مريحة؟ اختلق غيرها. الناس لايتفقون مع فنسنت؟ اذهب بدونهم. عجبا، وحتى فنك، وفي رسومك، انت انت المركز الدائم. رسومك ليست الطبيعة كما هي، وانما كما تحسها انت. فنسنت، فنسنت، فنسنت، في كل مكان. العالم ليس على ماتشتهي؟ اهرب منه!

فنسنت ـ انت تكذب! تكذب! انني لم احاول الهرب. لقد احببت هذه الحياة، ولكني لست اعمى. هناك تعاسة ومجاعة وشقاء. هناك افكار زائفة ميتة ومتخشبة. هناك رعب وخوف من قول الحقيقة. الانسانية تتشنج بالرغبة المكبوتة الى السعادة والحرية. ان حبي لم ينقطع نتيجة لهذه الحقيقة بل اشتعل مضطرما بالرغبة الى تغيير العالم وجعله اكثر جمالا.

اصوات مختلفة ـ **(تتفجر في ضجة وحشية)**: هاهاها... فنسنت الخالق... يبدل العالم... يجعله اكثر جمالا... هاهاهاها!

ـ الشاشة ـ

* الشخوص تتشنج وتضطرب في ضحكها.

فنسنت ـ لن تتمكنوا مني. هيا، اضحكوا! انني انا فنسنت فان كوخ ايتها الاشباح التاعسة!

ـ الشاشة ـ

* الشخوص تزداد ضراوة في ضحكها وحركاتها.

اصوات ـ انه فنسنت فان كوخ الحقيقي، هاهاهاها ونحن ظلال فحسب. انظر!

ـ الشاشة ـ

***الشخوص تتضاعف وتتكاثر وتستمر في الانشطار، بينما يزداد ضحكها حدة وقسوة حتى تصبح حشدا مهزوزا من شخوص «فنسنت امام عينيه.**

فنسنت ـ كونوا مليونا... انني انا فنسنت فان كوخ. انا الرجل الحقيقي ابتعدوا، لا اريد ان اراكم. اذهبوا عني!

*** صمت مفاجيء، وتتلاشى الصورة. يبقى فنسنت دون حراك. ثم تنفجر الاصوات بقوة وصخب دون ان تظهر الصورة، ويتفاقم الضحك بجنون.**

صوت ـ لن تستطيع ايقافنا فنحن الغالبون. مانحن الا اشباح وظلال لا وجود لها! ومع هذا فانك تسمعنا، واذناك تنفجران... يجب ان تصغي الينا.

فنسنت ـ لن اصغي اصمتوا! اخرسوا! **(تصطخب الاصوات في ضحك زاعق مخبول)**

صوت ـ انه لن يصغي. فنسنت الحقيقي لن يصغي!

فنسنت ـ **(يصرخ بجنون)** اخرسوا! سأجبركم على الصمت.

ـ ظلام ـ

* تنقطع الاصوات فجأة. تصرخ امرأة خارج المسرح:

المرأة ـ **(مهسترة)** لقد فقد عقله! جن فان كوخ! لقد قطع اذنه! **(ينبعث الضوء، المرأة تهرع الى خشبة المسرح، نساء ورجال يتجمعون حولها من الجهة الثانية.)**

المرأة ـ قص اذنه بموس الحلاقة، قصها من جذورها. تصوروا!

الرجل الاول ـ لقد توقعت هذا، توقعت انه سيعمل شيئ من هذا القبيل. الرسوم التي يرسمها، وعيناه!

المرأة الثانية ـ يجب ان يحجروا عليه حالا. لايمكن ان يبقى هذا المجنون بيننا.

الرجل الثاني ـ هذا حق. يجب ان نخبر الشرطة ليأخذوه.

المرأة الاولى ـ لاموجب لذلك. انهم قادمون الآن لأخذه فقد ارسلت السيدة تشوز في طلبهم.... تصوروا انه لم يكتف بقطع اذنه بل ارسلها هدية الى احدى فتيات بيت آفنون، تلك الصبية ذات الشعر الكستنائي.. مسكينة، ما ان رأت الاذن القرمزية والدم يغطيها حتى فقدت صوابها.

الرجل الثالث ـ يالها من فعلة نكراء، تصوروا! للمرء اذنان فقط، كيف يهدي واحدة منها الى مومس..

(يضحك الجميع ويتفرق الرجال والنساء هازين رؤوسهم باستغراب، بينما يبقى رجل مسن على المسرح).

الرجل المسنّ ـ انها فكرة خرقاء كما يبدو... ولكن الرجل لايقطع اذنه عبثا. مسكين انت ايها السيد فان كوخ! سينعتك الجميع بالجنون ولكن الرجل لايقطع اذنه بدون سبب. يبدو لي ان هناك مايبرر فعلته، فلكل عمل اسبابه... غير اننا لانحدس تلك الاسباب على الغالب

ـ ستارة ـ

ـ المشهد الثالث ـ

*** غرفة في مصح القديس ريمي مؤثثة ببساطة، في مؤخرة الغرفة شباك واسع بقضبان مشبكة. رولاند رجل طيب المظهر في متوسط العمر يرتدي ملابس**

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ساعي البريد (كما في صورته المرسومة من قبل فان كوخ). فان كوخ، رأسه مضمّد حول اذنه المقطوعة، يدخن غليونا (كما في صورته المشهورة).

***

فنسنت - جميل منك ان تأتي لزيارتي، رولان.. لقد فكرت بك كثيرا.

رولان - ونحن كذلك، لقد افتقدناك كثيرا، انا وزوجتي. اننا نتحدث عنك كثيرا وعن الليالي الجميلة التي قضيناها سوية.

فنسنت - اجل، رولان. لقد كانت سُوَيعات جميلة اليس كذلك؟ الحق انني لم اتمتع مع اي انسان آخر كما كنت اتمتع بالحديث اليك. اخشى ان يكون هذا قد انتهى الى الابد.

لم تبق لدي أية فكرة تستحق الاهتمام وليس هناك مايمكن النظر اليه سوى حقل القمح واشجار الكالبتوس من خلال قضبان الشباك.

رولان - لاتتحدث هكذا، سيدي. قريبا ستشفى.. ويبدو لي انك مائل للشفاء الآن.

فنسنت - الحق اني بدأت اعتقد بذلك، رولان.. لولا الانتكاسة الاخيرة، انه لأمر فظيع. لا ادرى مالذي يسبب ذلك.

رولان - دعك من القلق، انه الجنوب وحرارة شمسه اللافحة تجعل من هذه المنطقة الجميلة الرائعة منطقة خطر، وقد كان شتاء هذا العام اخطر من سابقه بصورة ما حتى ان اكثر الناس قد تأثروا بجوه المضطرب المشحون..

فنسنت - اجل، وكثيرا ماكنت اعتقد بان الناس قد اصابها مس من الجنون. وها اني اصاب به.. ومع هذا فاني لا اشكو من شيء وليس هناك ماينتقص من سعادتي، واني في الحق اهدأ حالا واكثر استقرارا عما كنت عليه ومازالت لدى الرغبة في الرسم كأشد ماتكون، هذه الرغبة التي هي الصلة الوحيدة الباقية لدي مع الحياة.

رولان - واذن فانت مازلت ترسم ايها السيد فان كوخ.. ان هذا رائع.

فنسنت - من المؤسف اني لا استطيع ذلك الآن، وهنا المشكلة. عاودت الرسم في البداية، وقد انجزت العدد الكثير من الاعمال الجيدة في الحقيقة.. في هذا المصح حديقة مهجورة ومهملة كعقول نزلائه... ورغم هذا فهي مليئة بالالوان مفعمة بالجمال.. فيها الكثير من مجال الرسم. وثمة حقل القمح هذا الممتد امامي من الشباك وقد رسمت رأس حارس المصح فوجهه مثير للاهتمام. واكثر من هذا فقد سمحوا لي بالخروج.. الا ان الانتكاسة الاخيرة اقعدتني عن العمل وقد منعوني على اثرها من الاستمرار في الرسم نهائيا. انهم لايدركون، رولان، بان انغماري في العمل والرسم عامل مهم في شفائي. ماالذي يثير الجنون اكثر من الافكار والاحاسيس التي لاتجد لها طريقاً للتعبير والعمل؟ يجب ان يسمحوا لي بالرسم، رولان. يجب ان يسمحوا. الاتؤيدني؟

رولان - اجل، احسب ان عليهم السماح لك بالاستمرار. وعلى اى حال فان هذا المحل لايليق بك. واخوك محق ياسيدى اذ يقترح عليك ترك هذا المكان والعيش معه.

فنسنت - كم اود ذلك، رولان، ولكني يجب ان لا افعل ذلك. تيو قد تزوج وهما سيرزقان بوليد قريبا. ليس لفنان مجنون مكان في جو عائلة سعيدة. لقد رعاني تيو طوال هذه الفترة باروع العناية فليس لي ان اثقل كاهله بالمزيد.

رولان - ولكنك يجب ان لاتبقى هنا بأية صورة من الصور. اني واثق بانه ليس المحل الملائم لك.

فنسنت - لا، ومع هذا فاني مدين له بالشيء الكثير. اتدرى ان احتكاكي المباشر ومشاهدتي الواقعية لمختلف الجنون والمجانين قد ازال عني الخوف المبهم من اصابتي بالجنون؟ لقد وجدت عامل رعب لايزيد على بقية العوامل. لقد صرت افهمه.

رولان - ان هذا يذكرني بفكرة خالجتني منذ امد طويل. وكما قلت لك من قبل ان كوني ساعي بريد يجعلني افكر كثيرا. انك في حركة دائمة طوال الوقت، وهذا يجعلك تفكر. وانا عندما امشي تأتيني افكار كثيرة، اكثر مما تأتيني وانا جالس.. حسنا، اننا كثيرا ما اتفقنا على ان كل واحد منا سجين نفسه، مقيد بصورة من الصور بالطبيعة والمجتمع. الاّ انني توصلت الآن الى نتيجة هي ان كل واحد منا يحمل مفتاح زنزانته معه.. اذ ان الفكر الذى يجعلنا نفهم طبيعة قيدنا هو الذى يحررنا من ذلك القيد.

فنسنت - رولان الطيب الرائع، انها فكرة رائعة.. انك تستطيع دائماً ان تضع الامور بوضوح متناه. لاشك انك مصيب فانا بتفهمي طبيعة مرضي استطيع التخلص منه. رولان، كان عليك ان تكون فيلسوفا لاساعي بريد.

رولان - لاياسيدى. لقد قلت لك: ان كوني ساعي بريد هو الذى يجعلني افكر. وانا ماكنت سأفكر بشيء لولا تنقلي هنا وهناك. (يسمع طرقاً على الباب، ويدخل الدكتور بيرون، كما في صورة فان كوخ له).

د. بيرون - صباح سعيد ايها السيد فان كوخ. كيف تشعر اليوم؟ ارى انك لست وحيدا، كيف انت ايها السيد رولان؟

رولان - شكرا لك، دكتور بيرون، انني سعيد اذ ارى السيد فان كوخ بحالة جيدة.

د. بيرون - اجل، احسب انه قد تماثل الى الشفاء بصورة سريعة.

فنسنت - اانت متأكد، دكتور بيرون؟ ام لعلك تريد ان تكون طيبا معي؟

د. بيرون - لا، ابدا. انا واثق تماما بانك في طريق الشفاء الكامل.

فنسنت - اذا ماكنت تعتقد ذلك، دكتور. علام اذن لاتوافق على السماح لي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالرسم ثانية؟

د. بيرون ـ ولكننا تحدثنا عن ذلك مرارا ياسيدي. . انني لا ارى في امكانك العودة الى الرسم الآن، فهو يهيج فيك الاحاسيس اذ انك كما يبدو لي لاترسم بيديك فحسب بل بكل حجيرة من حجيرات جسمك وعقلك.

فنسنت ـ انك محق بلاشك. ولكنك يجب ان تكون على ثقة تامة بان منعي عن الرسم اشد فظاعة وايلاما.

رولان ـ ارجوان تسمح لي، دكتور بيرون، بكلمة واحدة حول هذا المجال. انني اعرف السيد فان كوخ واعرف مايعني العمل بالنسبة اليه. ولكني اود ان اقول بأنه يحس بصورة من الصور كما احس تماما وانا متعب ومرهق من الجري هنا وهناك، اذ تمتلكني الرغبة بالجلوس والراحة، غير اني لا استطيع الى ذلك سبيلا لتفكيري المتواصل بالذين يتوقعون تسلم رسائلهم مني، انني اعرف ماتعني تلك الرسائل للناس، انها اكثر اهمية من ساقي المجهدين. . ان على السيد فان كوخ ايصال رسائله ايضا: انها رسومه، فهو

يكتب بفرشاته رسالة للعالم اجمع، واني لواثق بأنه لايأبه بمدى التعب الذي يصيبه لتحقيق ذلك.

د. بيرون ـ محاميك هذا حاذق، سيد فنسنت. . ولكني ارجو الا تنسى ان الانتكاسات قد اصابتك كلما ذهبت لترسم.

فنسنت ـ تلك الانتكاسات كانت ستصيبني على اى حال، فكن واثقا بأن لاعلاقة للعمل بها. . اخشى انها ستصاحبني لنهاية حياتي، اولما تبقى منها. . وقد يكون هذا سبباً اضافيا يدفعني للعمل في فترات مابين الانتكاسات، تلك الفترات الواضحة الجلية التي بدأت تقصر شيئا فشيئا بمرور الوقت. يجب ان انهي ماقد بدأت. الاتفهم؟ لقد اوضح رولان حقيقة الامر ببساطته المعهودة. . يجب علي انهاء هذه الرسالة الكبيرة المهمة! يجب ان انهيها! دعني ارسم، دكتور. اتوسل اليك ان تدعني!

د. بيرون ـ انها مسؤولية كبيرة، وانا لا ارى مايبرر السماح لك بالعمل. . ورغم هذا فسأفسح لك المجال مرة واحدة راجيا، بل متوسلا اليك الاّ تجهد نفسك وان تعمل بهدوء وبطء.

فنسنت ـ واذن فستسمح لي بالرسم؟ متى استطيع الذهاب؟

د. بيرون ـ اى يوم تشاء. غدا ان اردت.

فنسنت ـ آه، شكرا لك، دكتور! شكرا لك، رولان! سأنهي رسالتي! سأنهيها!

ـ يعم الظلام ـ

ـ الشاشة ـ

*** يبرز على الشاشة حقل قمح تعصف فيه الرياح. تلتقط عدسة الكاميرا حركة سيقان القمح وتنتقل الى حزمة من الخشخاش، ثم تبتعد شيئا فشيئا حتى يبدو الحقل كله وبعض اشجار اليوكالبتس الطويلة معتمة في حدود السماء المشرقة البراقة. مجموعة اشجار اليوكالبتس تتلوى بحركات عنيفة كما لوكانت تحاول التملص من قبضة ملعونة.**

يظهر فان كوخ وهو يعمل في لوحته بشراسة وكأنه مأخوذ بجنون العاصفة. مسند اللوحة يتأرجح مع الريح. يأخذ فان كوخ صخرة يثبت بها المسند ويعود الى عمله. يرمي قبعته جانبا وتنتقل العدسة الى السماء البراقة حيث الشمس الساطعة تلهب المنظر والرسام بلا هوادة. تصاحب مقطع الفلم موسيقى حادة الايقاع..

تتركز الكاميرا على اشجار اليوكالبتس المتداحة مع الريح حيث تشتد حركتها عنفا شيئا فشيئاً وثمة افتتاحية مالر: (نشيد من الارض) بعنف صاعق، وتتلاشى.

ـ ظلام ـ

(تنبعث حزمة الضوء على المسرح، يدخل حارسان من حراس مصح سنت ريمي يقودان فنسنت يحمل احدهما ادوات الرسم والمسند واللوحة، بينما يسند الآخر فنسنت الذى يبدو نائما بعينين مفتوحتين. . يلقاهما الدكتور بيرون.)

د. بيرون ـ اين وجد تموه؟

حارس ـ في الحقل منطرحا امام لوحته. يبدو انه قد انتهى. انه لاينفك عن الهمهمة وعيناه شاخصتان كما لو كان قد رأى شيئا.

د. بيرون ـ مسكين! ادخلاه الى غرفته، ولا تدعا ادواته معه. خير لنا ان نحتفظ بها في محل آخر.

ـ ستارة ـ

المشهد الرابع

*** غرفة بسيطة مؤثثة بذوق. الجدران مغطاة بلوحات متعددة كبيرة كلها من اعمال فان كوخ، واكثرها غير مؤطر وكأن الغرفة معرض لشخص واحد، وهناك كمية من اللوحات على جانب من الغرفة لامحل لها على الجدران. . في زاوية من الزوايا مسند الرسم بقربه على منضدة صغيرة صندوق الالوان وبعض الفرش واللوحات المعدة للرسم.**

***

تيو ـ **(يدخل الغرفة وخلفه فنسنت. يقف مأخوذا بمشهد سمفونية الضوء واللون)** : فنسنت! هذه مفآجاتك اذن! ما اروع هذا! **(يتقدم خطوة او خطوتين ثم يقف ثانية وهو ينظر الى اللوحات بذهول وانفعال).**

فنسنت ـ **(باعتزاز وسعادة)** حسنا! يبدو ان معرضي الصغير قد اعجبك. اقول لك الحق، تيو، انني معجب باعمالي هذه وانا اراها مجتمعة.

تيو ـ ولك الحق في ذلك، فنسنت. لا احسب اني قد رأيت في حياتي كلها مثل هذا التركيز الغني بالالوان والاضواء! اتعرف اني قد مررت بفترات من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الضعف كنت اشك فيهما بجدوى محاولاتك وكفاحك وآلامك . . . اما الآن وانا ارى ثمار السنوات العشر امامي فاني لا اشك ابدا . لوكان بامكاني ان اغني لغنيت ، ولولا خجلي لبكيت فرحا . (ينتقل ببطء من صورة الى اخرى) . وما اكثر ما انتجت! تصور، انها عشرة اعوام فحسب منذ ان ابتدأت فقط . اتذكر زيارتي لك في البوريناج؟ وتخطيط تلك المرأة؟

فنسنت - انني اذكر ذلك ، تيو. انها فترة قصيرة ولكنها طويلة الامد في ذات الوقت . انني مازلت احتفظ بتلك الصورة . في الحق هناك اعمال كثيرة اخرى لم اعرضها في الغرفة لعدم اتساع المجال لها . انني سعيد ياتيو اذ أعجبتك اعمالي . لقد خامرني الشك ايضا، ولكنه لم يكن الشك بعملي بل بحياتي كلها، وخاصة خلال الاشهر الاخيرة اذ ماكنت استطيع منع نفسي من التفكير في هباء كل شيء .

تيو - لقد كان هذا طبيعيا، فقد اثر فيك مرضك . . ولكن هذا كله قد انتهى الآن .

فنسنت - لا احسب ذلك، تيو. انني مازال اخشى اصابتي بالمرض في يوم من الايام رغم اني قد تعافيت لمدة طويلة، وحتى لو ان الاصابة لم تعاودني فاني احس بان كل شيء قد انتهى الآن . (يشير الى الصور) لقد انجزت كل مااستطيع انجازه، قلت كل ماأريد قوله . احس اني بيت التهمته النيران ولافائدة ترتجى مني للعالم الآن . وانا لست واثقا فيما لوكانت حياتي كلها جملة خطأ كبير .

هذه الرسوم، انها تعجبك كما تعجبني، ولكن ماالذى دفعني الى رسمها؟ انه ذات الدافع الذى جعلني اكون قسا مع عمال المناجم لادخل السعادة الى قلوب التعساء من الناس! هل الفقراء اقل جوعا، والجهلة تدفئهم حرارة المعرفة؟ هل دخل الضوء والسعادة اكواخ النساجين المظلمة؟ هل العالم اقل قسوة واكثر عدة عما كان عليه قبل ان اعطي هذه اللوحات بالاصباغ؟ لا، تيو، ولهذا فاني قد اخفقت . لقد احببت الجمال والحياة، كما ترى، واحببت الالوان الدافئة في حقول القمح، ولكني احببت البشر اكثر من اى شيء آخر، ومع هذا فقد اخفقت في ان اعمل اى شيء لهم!

تيو - فنسنت! فنسنت! ما اشد خطأك! هل علي ان اقنعك بقيمة كل هذا! (يشير الى الصور) اخي، استمع الي : انك مصيب في اعتقادك ان الانسان هو اهم شيء في هذه الحياة . ان الذين يفكرون بالورود والجمال وينسون الانسان لايستحقون تسميتهم فنانين . ولكني لا اعتقد انك قد نسيت ابدا . اتذكر بداية عملك وكيف كنت تشقى في التوصل الى رسم الناس؟ انك لم ترسم اى شيء آخر سوى الانسان وهو يعمل ويتحرك : عمال المناجم، النساجون، الصيادون، والامهات العاملات . لقد كتبت لي ذات يوم تقول : ان مايجذبني ويثير اهتمامي على الاكثر هي مطابخ عوام الناس، وغرف انتظار الدرجة الثالثة . وكتبت مرة اخرى تقول : «ان الذى يعنى بالاجسام البشرية عليه ان يتجارب مع الجميع» . انك لم تنس ذلك حتى عند رسمك الزهور وعباد الشمس فان اجسام الشخوص البشرية ظاهرة فيها على الدوام .

فنسنت - حسنا، وما معنى ذلك؟ اترى، تيو، لقد اردت مساعدة الانسان لارسمه فحسب . لقد اردت ان اكون محاربا .

تيو - وانك لمحارب، فنسنت!

فنسنت - محارب مدحور . . ماالذى قادني الى الجنون؟ فشلي في جمع الفن والحياة في كيان واحد . لقد اردت ان اكون رساما الاّ انني كلما تقدمت كفنان كلما تحللت كأنسان . . وحطام كل ماتبقى في . انظرني مليا!

تيو - لا، اخي . . هذه الرسوم ليست اعمال انسان مهزوم . الق نظرة اخرى عليها . . حقا انك لم تستطع تغيير العالم، ولكن اى فرد قد استطاع ذلك؟ الاّ ان رغبتك في تغيير العالم بكل مافيها من اخلاص وتوق قد وجدت طريقها في رسومك . ولهذا فانك لم تفشل وسياتي آخرون ليتعرفوا على تلك الرغبة في لوحاتك وفي ضربات فرشاتك وستلهمهم اعمالك فتنتقل الرغبة اليهم فتشد من ازرهم وتجعلهم يحاربون من اجل عالم افضل واجمل . ان العمال والنساجين والصيادين يعيشون في جميع اعمالك، فنسنت . وانهم سيحاولون تحقيق رؤياك ورؤياهم في هذه الحياة .

(صمت)

فنسنت - تيو، احسب انك مصيب . شكرا لك فان معرفتي ذلك ستسهل الامور كثيرا . لقد كنت عونا لي دائما، تيو، منذ اليوم الاول، ولولاك لكانت الحياة موحشة قاتلة . والآن وقد حان لي ان اذهب فانك تساعدني مرة اخرى .

تيو - لانتحدث عن الذهاب، فنسنت، فهناك متسع من الوقت .

فنسنت - (يجمع ادوات الرسم ومسند اللوحات وغير ذلك . يضع قبعته فوق رأسه فيبدو تماما كما في المشهد الاول من الفصل الاول) : لا، يجب ان اذهب الآن، تيو! (يضم تيو الى صدره) يجب ان اذهب لأرسم، تيو! وداعا ايها الأخ . (على عتبة الباب) هناك وقت كاف لصورة واحدة اخرى .

- ستارة -

الهامش

*** - مسرحية ذات فصل واحد نشرت في العدد التاسع من مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٥٥ (مسرحية مع آخر اخبار العالم).**

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ملاحظات

في النقد الادبي المحلي

رأي

ياسين طه حافظ

قد ننتظر من عنوان مثل هذا تفاصيل نقدية تمتد من نظريات الادب وتطبيقاتها الى ادوات الناقد المحلي وبساطتها، من ثم ضغط هذه النظريات عليه والتخبط الناشئ عن ذلك في التطبيق. لكنني لا اراني اهلاً لكل هذا الآن، كما اني غير راغب ولامستعد لمنافسة النقاد بعملهم أو بعيشهم.

لكني وأنا أقرأ بعض النقد «الأدبي» للشعر تستوقفني، تزعجني احياناً، أقوال سريعة مرتجلة لا تسندها نظرية ولا دليل تطبيقي مقنع ولا ارضية معرفية يمكن الأطمئنان إليها والرضا بالقول احتراماً لها.

المشكلة ليست فيما كتبه فلان عني أو ما كتبه آخر عن غيري. فانا اريد الآن ان اتخطى التفاصيل الصغيرة الى المبدأ.

١ - إن اية كتابة نقدية لا تتوفر فيها روح البحث العلمي من شواهد وتوثيق لهذه الشواهد، وخلفية معرفية كافية للموضوع الذي ندرسه او نحكم عليه لايمكن ان تكون كتابة مؤثره أو مفيدة على المدى المستقبلي. حتى الكتابة الصحفية السريعة يلزمها نسبة من هذا الشرط والا استحالت الى كتابة إثارة آنيه، الى مراهقة نقدية بالنسبة للنقد الأدبي.

وحين يجيز الكاتب لنفسه ممارسة بعض او شبه «الادب المقارن» اعتماداً على هذا المقال المترجم او تلك الصفحة في شهريات مجلة ادبية يشكل مثل هذا النقد عيباً على صاحبه هو نفسه مسؤول عنه.

فأول ما تشترطه المقارنه او ربط شاعر محلي - بمصطلح المكان - بشاعر اجنبي، او قاص محلي بآخر اجنبي أن تكون معرفة الناقد بالأجنبي اكثر من هذا المحلي او العربي باعتباره هو «المؤثر» والثاني المتأثر. فبدون معرفة جيده بالشاعر او الكاتب او الفنان المؤثر لايمكن لمس تأثيراته على الآخرين.

ثم لم هذه النزعة في ربط كل عمل ادبي، قصة او قصيده بما هو اجنبي؟ إن هذا عمل كبير الخطوره ويشكل مسؤولية ضخمة يبدو ان كتاب النقد عندنا لايقدرونها. فهم اولاً «يتبرعون» باصالتنا وقدراتنا وثانياً يحرّمون بشكل او بآخر اي بادرة جديدة في نتاجنا. إن مثل هذا الاتجاه قد يصح في الاحكام العامة كأن تقول بتأثر الادب العربي الحديث بـ الادب الاوربي. ولكنه لايجوز اطلاقاً في التخصيص إلا بالدليل المقنع المحترم. كأن تأتي بنصوص من شعر ذلك الاوربي ونصوص من شعر العربي وتحلل ثم تخرج بنتائجك. ومع كل هذا فليس كل ما يعلق بالشبكة يمكن الاعتماد عليه..

كتب «صديق» ناقد بان فلان افادته قراءاته للشعر الانجليزي وبخاصة الشاعر اودن! الناقد لايعرف الانكليزية لغة الشعر الانكليزي، اشعار اودن لم تترجم الى العربية،وماترجم لم،مقالات لاتتجاوز الثلاثة وثلاث او اربع قصائد.

- اودن متوفى وقبره في ضاحية من ضواحي فينا والناقد حي ومسكنه في ضاحية من ضواحي بغداد وبهذا لامجال لتوقع ان اودن ارسل برقية من قبره قرب فينا الى الناقد العراقي في حي العامل ببغداد واخبره بان صاحبكم العراقي متأثر بي. فكيف جاءت هذه النتيجة النقدية؟

هل هي مجرد ملاحظة عابرة؟ إذن فهو نقد عابر، لكن اضراره، جديه غير عابرة.

٢ - ومن مشاكلنا النقدية الاخرى هو ان بعض كتابنا الذين يجهلون

اي لغة اجنبية صارت لهم معرفة شاعر ما للغة أجنبية مادة للكتابة! كل شعراء العالم المعاصرين تقريباً يعرفون لغات اجنبية واقلهم يعرف لغة واحدة. بعضهم تصل معرفته الى اربع او خمس لغات كما ان لغاتهم تتوفر فيها تراجم لمعظم واهم النتاجات الادبية في اللغات الاخرى. فطلبة معاهد الآداب يتعلمون اللاتينية ولغة اوربيـة حديثة او لغتين اوربيتين! يبدو ان بعض المزايا تتحول في منظور النقد المحلي الى خطايا. . مع ذلك فأنا شخصياً أتمنى ان تكون لغتي الاجنبية أغنى واتمنى ان اقرأ كل آداب الدنيا بلغاتها واتمنى اخيراً ألاّ أدّعي يوماً سعة المعرفة وألا أذكر أمراً في الحياة وفي الكتابة لست على يقين منه ودون معرفة أكيدة به. . .

٣ ـ المشكلة الاخرى هي هذه العبارات او المصطلحات التي تذكرها التراجم العربية والتصاقها باذهان الكتاب وإذا بهم بمناسبة وإخرى يرددونها ويكتبونها ويبنون عليها آراء، ثم نتائج!

من هذه التعابير مثلاً، المشهد اليومي. وكأن هذا اكتشاف جديد. . المشهد اليومي ياصديقي الناقد وياأصدقائي الكتاب، ليس جديداً في الشعر. هل قرأت الشعر الجاهلي؟ وهل قرأت لأبي نؤاس الحسن بن هاني؟ وهل قرأت الشعر العراقي في القرن التاسع عشر رغم مستواه المعروف؟ وفي شعرنا الحديث هل قرأت بعض قصائد طيبه لعبد الرزاق عبدالواحد وذلك الذي يسعل على تخت في مقهى في مندلي؟ وأباريق مهشمة للاستاذ البياتي؟

المهم في الشعر ليس المشهد اليومي، انما المهم هو التعبير الجديد عن حركة الحياة الجديدة! و«النشيد» واحدة من القصائد التي تصدت لهذه المسألة بلغتها اليوميه الخاصة واسلوبها الخاص ومضمونها الخاص أيضاً.

ثم لماذا التأثر باودن دون سواه؟ والروايات الواقعية، الواقعية الاشتراكية لمزيد من التخصيص؟ الشاعر لايتأثر بالشعر وحده، يتأثر بالرواية والسينما والحياة! مع ذلك فالكثير من الشعراء الانكليز وغير الانكليز يتسم شعرهم بهذا والعشرات منهم هم اكثر اهتماماً بما تسميه المشهد اليومي من اودن. المشهد اليومي عند د. هـ لورنس غير خفي. وبلزاك؟ ومورافيا والكلاسيك الروسي بل اكثر الادب السوفيتي اليوم؟ ادباء اليوم يواجهون حياة اليوم بصورة أو بأخرى. والنشيد استخدمت لغة المدينة الجديدة للتعبير عن حركة المجتمع في المدينة الجديدة. .

إنني اذكر النشيد، قصيدتي، مثالاً قريباً فليست هي موضوع المقال ولا من كتبوا عنها هم وحدهم المقصودون في هذه السطور. انها ملاحظات في نقدنا المحلي بعامة، يواجهها اكثر كتابنا وشعرائنا وفنانينا ويستاؤون منها.

٤ ـ ملاحظة اخرى: إن كاتب النقد عندنا يفترض ان معرفته النقدية بالعمل الشعري اكثر وادق من معرفة الشاعر بفنه وعمله! فيروح ينظّر ويعطي احكاماً ونتائج في العمل الشعري ويقترح، نعم يقترح، لما يجب ان يكون عليه الشعر! . انا شخصياً ارفض كتابة مثل هذه وافترض ان الشاعر ملم بعمله وان ثقافته ومعرفته بفنه اوسع من غيره وله رأيه واجتهاده في الكتابة وطريقتها، وفي ذهنه وحده المزايا الجديدة التي يطلبها في الشكل الذي رسمه لعمله.

وكل فنان محترم، وكل اديب جاد حريص بالضرورة على تقديم قيم جديدة لفنه وإضافة ميزات حديثة لموروثه.

احيانا يكون العمل واضحاً ويدل على نفسه كأن يكون مقسماً الى أقسام، كما حصل في قصيدتي النشيد مثلاً، القسم الاول يعرض فيه صور الخارج الذي يريد الكلام عنه، ويتأملها في القسم الثاني ثم يعطي آخر ما عنده في الموضوع في القسم الثالث. والناقد او كاتب النقد يلمس هذا بوضوح كاف. لكنه لكي يصير ناقداً أكبر لايتكلم بهذا المنطق الطبيعي البسيط انما يقول: كان القسم الاول مجرد صور خارجية وليس فيها رؤية داخلية والقسم الثاني كان افضل واغنى وفيه رؤية داخليه. . .

ماهو مبرر «الداخلية» و«الخارجية» وهذا التنطع بدل تلك البساطة والوضوح؟ السبب هو تعمدّ الانتقاص من النصّ لرفع «الأنا النقدية». . ولكن هل التعامل مع النص بمحبة وكرم مما ينقص من عظمة الناقد وتنظيراته؟.

النقاد الكبار ياصديقي الناقد ويا اصدقائي النقاد هم الذين احبوا النصوص المتميزة أحبوا الأدب فكشفوا للناس في تلك النصوص والاعمال أبعاداً لم تكن مرئية من قبل. .

٥ ـ إن تعدّد مواهب بعض النقاد وتصديّهم للقصة والرواية والمسرح والقصيدة. . امر يحسدون عليه. . ولكن تعدّد المواهب هذا يتطلب جهداً تثقيفياً ضخماً ليلمّ بتفاصيل كل هذه الفنون الادبية.

وهل يمكن ان نتصور نقداً لكل هذه الفنون اعتماداً على مقالة مترجمة في هذه الصحيفة وتعقيباً في تلك وعرضاً في مجلة لكتاب صدر في الخارج وكتاب جاءت به الصدفة الى المكتبات؟

حرجٌ كبير وامر لا استطيع قبوله. .

٦ ـ وهذه الملاحظة، معروفة ومتداولة لكن تسجيلها ضروري ما دمنا سجلنا لها اخوات لايقلن قبحاً عنها: المسألة هذه ان الواحد منا يتورط احياناً ويقول رأياً، سمعه أو ارتآه. . وإذا بعدد من منتظري الرحمة، الواحد بعد الآخر يكرر ذلك الرأي اوذلك الحكم، وكأنه يكتبه لاول مره دون اعادة نظر أو تأمل في مدى صحته. . واضح ان الفقر الثقافي والفكري وراء هذا. لكن خطورة أمر من هذا القبيل هي ان قائله الاول قد يكون مخطئاً أوانه تراجع عنه امام دلائل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استجدت له، اوانه إتضح له رأي آخر اكثر صواباً وعلمية. فما بال اولاء التبعة؟

قلت مرة في مقابلة معي باني احترم القصيدة الانكليزية لانها قصيدة عاقله. فهل تعرفون ماذا كانت النتيجة؟ لقد «ابتليت على عمري» كما يقولون، عدد من اخواننا راح يكرر باني متأثر بالشعر الانكليزي والقصيدة الانكليزية لانه - كذا - يعرف الانكليزية.. هذا ليس نقداً ولا هو قريب من النقد هذا كلام بمنتهى السذاجة الأدبية. فلعلم اصدقائنا اولاء ان قارئ اللغة الانكليزية والفرنسية، وحتى الروسية اليوم، يمكنه أن يقرأ ترجمات لشتى آداب العالم مترجمة لهذه اللغات. الفرنسي يستطيع ان يطلع على الشعر الانكليزي والروسي يمكنه اليوم الاطلاع على الكثير من منجزات ادب امريكا اللاتينية والانكليزي يستطيع ان يقرأ الادب الروسي.

في الاخير لابد من ان يكون معلوماً أن الشعر لايتأثر بالشعر وحده، ربما اثرت الرواية بالشاعر اكثر من تأثير اكبر الدواوين وكذلك الامر بالنسبة للقاص والكاتب المسرحي والفنان..

الفنان الحقيقي كل الثقافة لها تأثيراتها عليه، الادب والفكر والموسيقى والسينما إضافة الى الحياة، المؤثر العظيم الاكبر.

٧ - وفي الأخير لابد من مواجهة هذا الاشكال الابداعي - النقدي وهو اشكال قديم خفّ لحد ما في بقاع كثيرة من العالم ومازال كما هو عندنا، إذا استثنينا انتباهات بعض المثقفين الخاصة.

ذلك ان العمل الابداعي الجديد، القصيدة الجديدة المختلفة عن المألوف، والرواية الجديدة، والقصة الجديدة واسلوب الرسم الجديد.. الجديد هذا يتطلب نقداً جديداً. ومن الغبن وعدم الصواب الحكم على الجديد بمقاييس قديمة أو بالتقليدي من الاحكام النقدية. فبسبب ذلك شُتِم الشعر الجديد وبسبب ذلك سُخِر من مدارس الرسم الحديثة، وبسبب ذلك تتعرض بعض الاعمال الجادّة والجديدة الى تقليل الشأن.. إن الاعمال المختلفة، الغريبة عن المألوف، تحتمل هذه المواجهة المربكة والمؤسفة الى ان تجد ناقدها الكفء في زمن قادم والذي سيقرر بماذا اختلف هذا العمل عما سبقه في موضوعه ونوعه الادبي وماذا أضاف.

كما ان هذا الزمن الذي مرّ، زمن الانتظار يكون ايضاً ممر اختبار حقيقي يكشف عن مدى احتفاظ هذا العمل أو ذاك بقيمته..

في جميع الاحوال، تظل مهمة الدراسة النقدية لأي عمل شعري جديد هي كشف القيم الجديدة المضافة الى ذلك النمط الشعري: وما دام الحديث قد جرى عن النشيد فالمهم إذن معرفة ما أضافته كقصيدة احتفالية بشكل ومضمون مختلفين الى قصائد المناسبة التي سبقتها وعاصرتها. ومثل ذلك يقال عما اضافته قصيدة الحب على يد الشاعر حسب الشيخ جعفر، مثالاً حياً آخر، الى القصائد التي سبقتها وعاصرتها وقل مثل ذلك عن قيمة القصائد المطوله التي ظهرت، كظاهرة شعرية مستجدة، وقصيدة الخاطرة أو الفكرة القصيرة...

الاضافة هي وحدها التي يستقبلها ويرحب بها تاريخ الادب وهي ايضاً أول ما يهم النقد ويعتز به الناقد الحقيقي الأصيل.

تحياتي لكل اصدقائي الذين يكتبون النقد أو يحاولونه، فأنا أعلم جيداً أي عمل شاق واية مهمة صعبة هذه التي يقومون بها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصص من البحرين

ثقوب في رئة المدينة

والانبهار بالنموذج

عبدالرحمن مجيد الربيعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

للحركة الأدبية في البحرين تميزها الواضح بين أقطار الخليج العربي الأخرى، وأهم ما قدم أدباء هذا القطر من أعمال يتركز في مجالين ابداعيين بشكل خاص هما: الشعر والقصة القصيرة.

وفي المجال الثاني برزت أسماء واكدت حضورها عربيا ومن بينها: أمين صالح وخلف أحمد خلف وعبد الله خليفة ومحمد الماجد وعلي سيار ومحمد عبد الملك وغيرهم.

واعتقد من خلال قراءتي لما نشر للأدباء البحرينيين في مجالي القصة القصيرة والرواية ـ على قلتها ـ أن تجربة محمد عبد الملك تؤشر كتجربة متقدمة وناضجة تساهم مساهمة واضحة في اغناء من القصة القصيرة العربية التي اخذت تشكو من الضعف واللاجدية في السنوات الأخيرة.

(٢)

ان محمد عبد الملك كاتب مخلص لفن القصة القصيرة وأصدر فيه عدة أعمال من بينها: نحن نحب الشمس، السياج، وثقوب في رئة المدينة والمجموعة الأخيرة سنتوقف عندها في هذا الموضوع.

(٣)

تضم مجموعة (ثقوب في رئة المدينة) أربع عشرة قصة قصيرة، والميزة الوحيدة التي تجمع هذه القصص هي في انبهار الكاتب بالنموذج البشري المتفرد والمتميز سلوكا وملامح. أي انه لا يتوقف عند النماذج التي لا تشكل حالة استثنائية. وأبطاله زنوج وبحارة ومجانين وشيوخ ولكنهم غير مدغمين وذائبين في عالم الآخرين.

مرجان السيد في (الرحلة)، مختار القادري في (الطائر الأخضر) وبطل (الفزاعة) كذلك، وزيد السعيد في (آخر العمر) وعوض الزعان في (القمر وجهه أزرق)، وشعبان في (الكارثة). ومرزوق في (اللقمة) وجبران في (تحت سماء المدينة) ومهران في (الجبل) ومصطفى الذهبي في (ذو الضحكات الذهبية) وهكذا.

ويترتب على انبهار المؤلف بالنموذج اهتمام به واستقصاء لحالته ومصيره الأمر الذي يجعله لا يركز على حدث مركزي واحد في القصة بقدر تركيزه على سيرة بطله وتكثيف وقائع هذه السيرة ضمن صفحات القصة القصيرة المحدودة العدد.

كما يترتب عليها أمر آخر هو محاولته في اضفاء شيء من الأسطورية على نماذجه هذه واسقاط الكثير من الصفات عليها

والتي تبعدها عن العالم اليومي للبشر وتحيلها الى حكايا تغني ميثالوجيا البلد.

(٤)

اننا في هذه القصص الأربع عشرة أمام كاتب استطاع أن يحقق تميزه من خلال تأكيده على النموذج، والنموذج غير المشاع بل النادر، والذي لانجده بسهولة بل ساهم الكاتب في خلقه ووضعه ضمن الحالة التي جاء عليها بحيث لا يمكننا ان نجد رديفا له أو نسخة ثانية منه ويبدو لي أن الكاتب قد أفاد كثيرا من المحلية، ومما يرويه الناس، وكبار السن خاصة من حكايا. يساهم في خلقها الخيال مستعينا ببذورها في واقع مندثر لم يعد قائما اليوم.

ولعل الموقع الجغرافي للبحرين ووقوع هذا القطر العربي على البحر، وما كان يقوم به رجاله من رحلات طويلة الأمد بحثا عن أسرار هذا المدى العظيم قد ساعد في اغناء ميثالوجيا الشعب فيه وبالتالي يجد الكاتب المتشرب بروح هذا البلد نفسه أمام غنى في التجربة والذاكرة يمنح قصته هي الاخرى الغنى كذلك.

ولست أدري هل ان محمد عبد الملك في قصصه الاخرى قد سار على هذا المنوال أم ان هذه المجموعة تشكل تجربة وحيدة في مساره الابداعي؟!

(٥)

يحتلك الكاتب فهما واعيا لفن القصة القصيرة للدرجة التي تجعلني أؤشره بين أهم الأصوات التي بدأت في الظهور منذ اوائل السبعينات وحتى اليوم. واضافة الى قدرته في التقاط وخلق النموذج ووعيه بتقنية القصة القصيرة فأننا نجد لغته مكثفة لاتميل الى الأستطراد الممل وهو لا يستعمل من الكلمات الا القليل، ولعل بعض القصص - وانطلاقا من هذه الملاحظة - تبدو غير مشبعة تماما.

(٦)

لم نشذ عن عالم المجموعة الا قصص قليلة ومنها قصة (أول الحب) مثلا التي تبدو وكأنها أقرب الى القصيدة منها الى القصة، ووجود بطليها - الرجل والمرأة - يكاد ان يكون وجودا شعريا اكثر منه وجودا ملموسا معروف الأبعاد.

وتشذ كذلك قصة (أصحاب الكهف) في كونها قصة فضفاضة. وكأنها ليست للكاتب، لقد نثر فيها جملة من الأحداث ولم يستطع أن يلم شتاتها بعد ذلك، كما ان العلاقة بين اسم القصة وبين ما طرحته حتى ولو رمزناه يكاد أن يكون مفقودا ان لم يكن مفقودا فعلا.

ونفس الشيء من الممكن قوله عن القصة الأخيرة في المجموعة (الحزن الأخرس).

(٧)

أما القصص التي تمثل قدرة الكاتب وتميزه. وتتفوق على ما عداها من قصص في المجموعة فأذكر منها:

١ - الرحلة: وتتحدث عن شخصية زنجي عجوز اسمه مرجان السعيد، وما ينسحب عليها من غموض وسحر للدرجة التي تجعله أقرب. الى عراف في قبيلة استوائية.

٢ - الطائر الأخضر: وهي قصة تدور أحداثها عن حياة مختار القادري الذي هو الآخر يشبه مرجان السعيد في علاقته السرية مع البحر الذي لايشكل له البداية فقط بل والمصير أيضاً.

٣ - آخر العمر: وهي تدور حول حياة زيد السعيد الذي عاش حياة مفتعلة ومزورة ومنافقة ثم ينفجر عن انسان آخر، يحطم كل عالمه الذي رسا عنده والقصة مكتوبة بأتقان بحيث يمكن اعتبارها أهم قصص المجموعة. وواحدة من أفضل النماذج في القصة العربية الجديدة.

(٨)

ان مما يفرح في مجموعة (ثقوب في رئة المدينة) لمحمد عبد الملك في كونها آتية من بلد عربي لم يكن ابداعه معروفاً ومطروحاً بما فيه الكفاية. رغم ان هذا الأبداع فيه الكثير من الصدق والغنى والاضافة كذلك.

(*) ثقوب في رئة المدينة - منشورات دار الغد للنشر - البحرين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حالات معتادة جداً

قصص محمد صوف

علي عبد الحسين مخيف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اكثر النتاج الادبي القصصي في المغرب وكل نتاج محمد صوف نفسه يتجه نقدياً الى الواقع الاجتماعي لتعيين الخلل فيه وعلى نحو يؤدي الى استنهاض الانسان للمساهمة في خلق شروط التغيير الايجابي للمجتمع .

في هذه المجموعة ينطلق محمد صوف في نقد الواقع الاجتماعي اما من الانتماء الطبقي للشخصية المضطهدة أو من واقع انتمائها الحضاري عندما يتعين عليها اتخاذ موقف في هذا الاطار من الحضارة الاوربية .

ان الحصار الرهيب يعصف بشخصية محمد صوف القصصية ، حصار طبقي أو حضاري يؤدي الى الضياع وايضاً الى محاولة الابصار بالخلاص لقد رتبت القصص وعددها عشر على نحو مقصود، اربع قصص تدور حول سلوك شخصيات مخدوعة بالاشكال نراها عملياً مبهورة بحضارة الانتاج الاستهلاكي الاوربية الراسمالية[1] فهي لهذا السبب محاصرة ولا يؤمل منها رفد النضال الايجابي من اجل التغيير المنشود.

ثلاث قصص حول شخصيات محاصرة بالعطل في واقع اجتماعي تهيمن عليه قوة متسلطة واتباع[2] كما ان هناك قصتين حول شخصيتين تعملان لكنهما محاصرتان وذلك يعني ان العمل لم يحررهما لان الغلبة للقوة المتسلطة واتباعها وهي قوة مهيئة لتدمير كل نمو سليم للانسان عقلياً وجسدياً يمكن ان يجعله قادراً على خلق شروط افضل في الحياة[3]

ويبدو ترتيب محمد صوف لقصصه على نحو ما اسلفنا واضحاً في مغزاه مع القصة العاشرة ـ الموت كرها ـ والتي يختتم بها مجموعته ، ففيها يجد القارىء املاً بالخلاص من هيمنة القوة المتسلطة ، في هذه القصة نجد مفهوماً تقدمياً للموت الذي توقعه هذه القوة بالمناضلين من اجل غد افضل .

تطبع السخرية والنقد صراحة او ضمنا اسلوب محمد صوف ، وتنتهي اكثر القصص اما بادانة الحالة القصصية أو الحلم بالتغيير، ويلاحظ ان اللغة تخدم هذا الاسلوب كثيراً ، فهي مكثفة موحية للمغزى المراد، وهي ايضاً تضغط الشكل الى درجة اضاعة الحدود بين ان تكون هذه القصص قصيرة او قصيرة جداً اي اقصوصات ، واحياناً نجدها دون سعة ، وهي عموماً تنجح في تحقيق اهداف القاص الذي حاول ان يساوي بين حجوم كل قصصه وكأنه يعي حاجة نفسية لدى قارئه يمكن ان تظهر لديه منذ التفرغ من قراءة اول قصة في المجموعة ، وهذا يجعلنا نظن ان محمد صوف ينجز اعماله عبر وعي متواصل ومنتبه ، انه اذن لايتناول الابداع الادبي على نحو غير مسؤول .

وتتراوح اللغة بين الجمل الفعلية والاسمية وما يتبعهما من المفاعيل والنواسخ والتمييز والحال والاستفهام والصفات ، ولا وجود للتشبيه اطلاقاً ، وهو أمر يلفت النظر اذ لا مبر ر له في راينا .

وطريقة محمد صوف في تناول الواقع الاجتماعي قصصيا تختلف من قصة لاخرى، فهو مرة يبدأ بهذا الواقع ليستمر به الى نهاية القصة، وقد يبدأ به فيتلوه بتذكر الشخصية لحالها في زمن الماضي في حين اخر نجده يشكل بعض قصصه بلوحات منفصلة في موضوعها فتصير اللوحة اقصوصة بذاتها الا انها ترتبط مع اللوحات الاخرى اي الاقصوصات بوحدة المغزى العام للقصة، ولاجل الفات نظر القارىء نجده يعنون هذه اللوحات ويعدد اصوات السرد.

وقد يتخذ من الرمز تقنية تخفي وراءها المراد، ويكون هذا الرمز جزئياً أو كليا، مثال الاخير ما نجده في قصة ـ شيء كالرعب ـ التي اعتمدت ايضا على خيال علمي له علاقة بالواقع المدان. ولا شك ان القوة المتسلطة ذات هوية سياسية لكن محمد صوف لا يصرح بها اطلاقا بل يترك ذلك لفطنة قارئه.

وقبل ان نعرض لقصص الانبهار بالحضارة الاوربية ينبغي ان ننبه الى المفهوم الايجابي الذي ينطلق منه محمد صوف في نقد الشخصية القصصية وهي تتعامل مع هذه الحضارة، فهو مفهوم يدرك الطابع الانتاجي الاستهلاكي الراسمالي لها، وهو يرى ان شخصياته القصصية لا تستطيع ان ترى اكثر مما يجب، واقصى ما تقدر عليه هو قتل همومها في الواقع المتخلف بالتطلع الساذج الى انماط الاستهلاك الراسمالي الاوربي، كما ان محمد صوف لا ينطلق من مفهوم تيئيسي للحضارة العربية المغربية بل يقر بتوفر هذه الحضارة على عناصر التقدم والتجاوز.

والحقيقة ان موضوع اللقاء الحضاري العربي الاوربي معقد ليس على صعيد الادب فقط بل على جميع اصعدة الثقافة العربية، وقبل ذلك في كل انماط السلوك، وبالطبع فان ثمة عقد تعصف بالطرف العربي لانه الطرف غير المتطور في هذا اللقاء. وتتملك اي طرف غير متطور مع طرف متفوق حالة من الشك والحساسية، فالشخصية كما يطرحها محمد صوف في قصصه تأخذ ولا تعطي لاوربا شيئا، كما انها تأخذ من السطح عبر الخضوع الساذج للاشكال، وهنا بالضبط يؤكد الادب دوره المتجاوز بكشف خلفية الظاهرة اذا كان ادباً حقيقياً فيبصر القارىء العربي بالحالة المتخلفة في اللقاء الحضاري مع اوروبا ويبصره ايضاً بضرورة التجاوز، ففي قصة ـ حالتان ـ نجد حالة الحصار التي تحيق بشخصيات محمد صوف تتجسد عبر مقارنة بين موقفي الحضارتين المتجاورتين العربية المغربية والاوربية الاسبانية ازاء قضية حرية الانسان الشخصية، قضية العلاقة بين الرجل والمرأة، نجد فرقاً حضارياً في التعامل الميداني في هذه القضية، كذلك نجد في هذه القصة حصاراً شاملاً يحيق بكل شخوصها العربية على نحو يجعلها تعيش خوفاً وتردداً وضياعاً.

وخلاصة حدث هذه القصة ان ـ سعد ـ المغربي يرتبط مع ـ كاترين ـ الاسبانية بعلاقة يقرر معها وينفذ مغادرة المغرب واحتقار اصدقائه المغاربة المتمثلين في القصة بـ ـ العربي ـ وزميلته الموظفين في المكتبة، ان سعد هذا يبدو في ذات الوقت رجلاً تافهاً خائفاً متردداً وحالماً بالمجهول أزاء ـ كاترين ـ التي تشبعه أمنيات وتسخر من اصله العربي، هذا بينما يلاحق البوليس صديقي ـ سعد ـ وهما ـ العربي ـ وزميلته لمجرد انفرادهما مع بعضهما، نجد في هذه القصة ان الحضارة الاسبانية لا تتدخل ضد ارادتي انسانين في مجال تحكمها السلطوي بينما الحضارة العربية تتدخل ضد هذه الارادة (قمع ـ ابتزاز)، وحينئذ يحدث ويتجسم مانراه حالة الحصار التي تعصف بالجميع.

ان حدث القصة يتطور من لحظة تحرك ـ كاترين ـ المسيطر باتجاه ـ سعد ـ الخائف، فتحرره على نحو شكلي خادع، لقد دهش من سلوك هذه المرأة الاسبانية لانه لم يجرب مثله لدى المرأة المغربية، ان ـ كاترين ـ تبدو له اقوى منه بكثير وهو الرجل المسيطر في مجال تحكم حضارته على المرأة، يبدو امام هذه الاسبانية بدائياً رافضاً لواقعه على نحو اعمى، لقد منته بالحرية الكاملة ـ سباحة ـ رقص، جنس، وطيران متواصل ـ.

ويبدأ محمد صوف قصته هذه ببيان ارتطام الحلم الانساني الذي غذته احلام الكتب والمحاضرات المتفائلة بصخور الواقع الصلبة المضادة، ولا شك ان ما تحويه الكتب والمحاضرات رمز لادعاءات الحضارة العربية التي لا تمارسها في الواقع، والتي تتشكل منها الصدمة المؤجلة الى حين لدارسيها من المتجاوزين العرب.

وتبنى القصة لوحياً على نحو منفصل تتداخل عند تواليها، هنا نلتقي بصديق ـ سعد ـ المدعو ـ العربي ـ كما اسلفنا والذي هو بطل القصة الرئيسي، نلتقيه مفكراً ومنظراً على علاقة انسانية مع زميلته الموظفة معه في المكتبة، يمشيان مع شاطىء البحر ويفكران بما اختاره ـ سعد ـ مع ـ كاترين ـ وكيف ان ـ سعد ـ توصل بسبب طيشه وتفاهته وعماه الى احتقارهما، ويستفيد القاص من طبيعة البحر في تشكيل صور قصته المؤشرة للمضمون، فتفكك الحضارة العربية الذي عادله في القصة رحيل ـ سعد ـ وتدخلات القوة المتسلطة ضد ابسط الحقوق الانسانية يقابله تكسر الامواج على الشاطىء، الامواج تبتعد عن هذا الشاطىء خجلة متكسرة مثلما ابتعد ـ سعد ـ عن حضارته خائفاً وكان مع ـ كاترين ـ خجلاً وبدائياً.

ولا شك ان محمد صوف ينجح عبر هذا التشكيل المتنوع في الحدث في إدراك مضمون قصته، وهو ادانة الخلل في جهاز القمع الذي تعتمده القوة المتسلطة في الحضارة العربية والذي تناط به عادة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قضايا التدخل ضد الارادات الجزئية او الكلية للناس والذي قمع - العربي - وزميله لمجرد الشك بعدم توفرهما على علاقة شرعية، كما ان محمد صوف من ناحية اخرى يكون قد ادرك ادانة - سعد - الذي اندفع الى اسبانيا مع - كاترين - كالاعمى ومن دون حساب عقلي لعاقبة هذا الاندفاع بما يحتمل ان يترتب عليه من مجاهيل غامضة للمصير الذاتي او الجماعي للراحل، مجاهيل نستطيع اليوم ان نتلمسها في برامج الطرد الجماعية للعرب من مكان تحكم الحضارة الاوربية.

وعلى هذا تعتبر هذه القصة ناجحة فنياً على صعيد حدث مبني باحكام لادراك المضمون المراد، ويسند نجاح القصة اللغة بما انطوت عليه من التكثيف الذي شرحنا بعضه اول هذا المقال، الا انه في هذه القصة تصعد الى درجة متطرفة استغنى معها محمد صوف احياناً عن استكمال بعض الجمل، اذ غاب في بعض التراكيب - المفعول به - وفي ظننا ان هذا الاستغناء مقصود بها يرمز اليه من عمى الاندفاع الذي تملك جهاز قمع القوة المتسلطة في الحضارة العربية خلال تدخله ضد الارادات الجزئية للناس المسوسين، أو العمى الذي تملك - سعداً - وهو يرمي بذاته في بئر - كاترين - العميق الغامض، ونجد حينئذ أن لاتكامل جملة محمد صوف يستند الى سلامة العلاقة الجامعة بين الرمز والمرموز اليه، لقد تقمصت اللغة هذا العمى العريض الذي بطش بالجميع فراحت تتجلى من دون وعي بالضوابط البديهية في بنيتها، كما نجد هذه العلاقة الجامعة بين الرمز والمرموز اليه في امكانية الترميز بالمفعول به الى الهدف الضروري لكل سلوك انساني، هذا الهدف الذي ضيعه القامع والمقموع في الحضارة العربية ضاع في اللغة القصصية وهي تجهد لتقمص حالة الضياع الشاملة المعاد خلقها في القصة[٤]

وكما فعل - سعد - في - حالتان - يفعل بطل قصة - المعتاد وغير المعتاد - فيجرب حظه في الانتقال الى الحضارة الاوربية، الى - باريس - املاً في ان يجد له مكاناً يليق بطموحاته التي لا تستجيب لها الحضارة العربية والتي يراها متخلفة، وينفذ انتقالته الحضارية بمبادرة ذاتية تبدو شجاعة، اذ لا خوف ولا بدائية أو تردد كنا قد رأيناه يعصف ببطل القصة السابقة، كذلك لا وجود للمرأة الاوربية كمحفز يقوده في متاهات حضارتها الاوربية الغربية عليه والمدهشة له، كما تتم هذه الانتقالة في خضم حشد من التأييد واللاتأييد العربي ص ٣٦، فالوالد (رمز للاصول الحضارية) يعارض، صديق مهووس بالجنس يؤيد، ثمة صديق آخر عقلاني يعارض بسبب وجود التمييز العنصري في الحضارة الاوربية ولا سيما - باريس - آخر يؤيد بسبب تخلف الحضارة العربية، سعاد صديقة هؤلاء وبطل القصة تعارض وتسخر من حلم رؤية الحي اللاتيني بباريس (الاصدقاء يرمزون للوضع الراهن للحضارة العربية).

نستفيد من هذا الطرح المبدئي ان محمد صوف قدم لنا الحضارة العربية موزعة الرؤية لا موقف موحد لها أزاء موضوع اللقاء بالحضارة الاوربية، فآراء هذه الشخصيات الرامزة لكلية الحضارة العربية باصولها وحاضرها الراهن رجالا ونساء تتباين على نحو حاد، بل هي تجمع على طرح آراء ذات طابع احادي يمكن وصفه بالسطحية آخر المطاف، فالوالد ممثل الاجداد رمزياً لا يقدم اكثر من المعارضة المجردة كل حضارة الماضي لديه تستحيل الى مجرد هذه المعارضة العصبية للقاء بالعدو المتفوق، وهذه هي حال الصديق المكبوت جنسيا، انه بعيد عن كل دروس حضارته ماضيا وحاضراً اذ لا يرى غير إطفاء حريقه الجنسي وعلى اساسه يؤيد سعي بطل القصة باتجاه - باريس - والمعلوم ان العوز الجنسي يمكن ان يخلخل الاتساق الموضوعي أو العقلي للانسان، وعلى هذا فان تأييد هذا الصديق ذو طابع احادي ومعمي تماماً اكثر من عمى - الوالد - اما احادية الصديق الاخر فتتجلى في انه لايرى من الحضارة الاوربية الا عنصريتها الطاغية خصوصاً في باريس، لانجد في عقله غير هذا الخطر، بينما اكتفت - سعاد - بالسخرية فحسب من سعي بطل القصة باتجاه - الحي اللاتيني - بباريس، واحد فقط من الاصدقاء لوح بالفرق الحضاري - تفوق اوربا وتخلف البلد - الا انه لم يفصل وهنا تكمن مشكلة فهم حقيقة رؤيته، ولا نستبعد ان محمد صوف تعمد هنا ايضا التعتيم لاجل احكام قبضته على البناء الرمزي الذي يتجه بالادانة لحضارة كاملة هي الحضارة العربية.

ان افتقاد التوحد على موقف حضاري في الفكر من عزم بطل القصة على اللقاء والانتقال للحضارة الاوربية هو محور المأساة التي عصفت بالانسان العربي وحاصرته على نحو رهيب جمعيا وفرديا.

في هذه الاجواء تحرك بطل القصة الى باريس، فمن الطبيعي جدا والحال هذه ان يعاني ماعاناه اول هبوطه في هذه المدينة وخلال حلوله فيها، ان بطل القصة في جوهره هو هذه الحصيلة الاخيرة لهذا الخلط من الرموز الضائعة المحاصرة بافتقادها رؤية موحدة واضحة ومتكاملة لعالمها وقواه.

يبدأ الصدام العنيف في هذه القصة في لحظة مواجهة بطل القصة للانسان الاوربي الذي هو هنا موظف الجمارك الفرنسي الذي يسأله بالحاح عن حيازته نقودا كافية لاقامته بباريس، الاوربي هنا يفترض ان العربي قد يكون مفلسا فيكاد هذا يثور احتجاجا على هذا السؤال، لكن الاوربيين عادة وكل الامم الاخرى تشترط في

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل زائر لها حيازة النقود، والسؤال اجراء قانوني من جملة اجراءات التحقق الاعتيادية في هذا الشأن فلماذا اذن الثورة؟ لقد استفز السؤال هذا العربي نظراً لانطوائه في ذهنه على معنى اعمق بكثير من المعنى المادي المباشر، ان العربي وهو يشعر بوطأة تخلف حضارته ازاء حضارة الاوربي تملكه الذعر الاعتيادي المشوب باللاثقة والشك والذي عادة ما يتملك المتخلف أزاء المتفوق على نحو يدفعه الى ترميز كثير من مبادرات المتفوق، وهذا بالضبط ما قصده محمد صوف، فالافلاس هنا رمز للحضارة طالما هو طرح من قبل انسان من حضارة متفوقة، فكأن موظف الجمرك الفرنسي قد سأل العربي: هل انت متحضر لكي تدخل باريس؟ ان شخصية محمد صوف هذه قد لاتعي هذا المعنى الرمزي وعياً ارادياً بل هي تعيه عبر حالة اللاثقة والشك التي اشرناها سلفاً.

منذ هذه اللحظة ينهار الحلم العريض لبطل القصة بما يمكن ان تمنحه له حضارة باريس، لقد قام الحلم وترعرع وانهار ومازال بطل القصة العربي على ابواب باريس لماذا؟ لانه حلم ترعرع في شروط التخلف فحسب يريد الاخذ فقط، انه انفلات خارج الزمكان اندفع له العربي دون اية ضوابط، فلا دخل للاوربيين الفرنسيين في هذا الانهيار، انهم لم يزيدوا عن ان يتحققوا من تطبيق اصول الزيارة، ولما انهار حلم العربي على هذا النحو فقد تهيأ اكثر لانهيارات لاحقة تتم مكانياً على سطح الحضارة الاوربية ليتخذ هذا العربي اخر المطاف موقفاً رافضاً هذه الحضارة المتفوقة لقد هيأت له شروط التخلف كل اسباب الوصول الى هذا الموقف المأساوي، ليخرج بخفي حنين من هذا اللقاء الحضاري.

ويستمر شريط الانهيارات عبر تذكر بطل القصة لمعادلات حضارية في بلده، يتذكر مختلف الاصوات العربية المؤيدة والمعارضة لانتقاله الحضارية، يتذكر وجوده الحضاري كله، واقع مأساته، لقد احاق به حصار كلي، وما تبع انهيار اللقاء الاول يجسم ضياع العربي اكثر اذ هو لم يجد من الفرنسيين من هو جدير بمنازلته غير نادل المقهى ليشتمه متناسيا ان هذا النادل لم ينل من حضارته المتفوقة اكثر من هذه المنزلة الطبقية المسحوقة، وانه بناء على هذا لايمكن ان يمثل كلية حضارية كما هو يمثل هذه الكلية عبر الاصوات التي احاطت بدويها قراره للانتقال الى حضارة باريس، فمن الطبيعي والحال هذه ان يستغرب النادل الفرنسي وقاحة هذا الوافد الغريب ومن تمكنه في اللغة الفرنسية[*] هنا يتذكر بطل القصة نادله العربي في الوطن، معادلة متخلفة واضحة وفي جملتها، اما في الفندق فيعجز عن النوم متذكرا وطنه وكيف انه كان ينام فيه رغم الكوابيس وبذلك يحسم محمد صوف مغزاه القصصي بايقاع الانهيار الكامل ببطل قصته حيث لا امل في الخروج بنتيجة حضارية ابداعية عبر كل اللقاءات مع الحضارة الاوربية، لقد تاكد اخيراً للقارىء ان بطل القصة العربي لم يستطع وعي تغير المكان فانشد لشروط تخلفه، وعلى هذا يتجسم الحصار الشامل المحيق بالعربي وهو يجرب التعامل مع الحضارة الاوربية، ان بطل القصة المخدوع بالاشكال الاوربية انتهى الى الوقوع مجدداً في حالة الحصار التي كانت قدره اللازم له في حضارته.اشكالية هذه القصة تكمن فقط في ان محمد صوف يبدو متعاطفاً مع شخصياته الثانوية ومع بطل القصة فمثل هذا التعاطف يمكن تفسيره على نحو مضاد للمغزى الذي توصلنا اليه في القصة قبل قليل، اذ يترتب عليه ان محمد صوف قصد ان بطل قصته وعى حقيقة الحضارة الاوروبية اللاانسانية وعاد متفقاً مع حضارته العربية الامر الذي لايمكن تقبله مع الذي تطرحه القصة هذه والقصص المتشابهة لها في مغزى ادانة حصار حضاري شامل، ولا يمكن تقبله على ضوء الواقع الموضوعي نفسه للحضارتين العربية والاوروبية اذ من التسطيح الانطلاق من فرضية احادية تؤدي الى ان اوروبا خاطئة وحضارتنا سليمة. لم يوظف محمد صوف اسلوبه في التهكم على نحو ينفي ثقل تعاطفه مع شخصيته الرئيسة كما اشرناه. ومما نعده تعاطفاً مع بطل القصة ما ورد فيها من انه لقم ببطاقة الحافلة فم المراقب الرسمي المغربي لمجرد ان هذا سأله عن بطاقته، فمثل هذا الحدث الماضي ينفي ما ينطوي عليه اللقاء بموظف الجمرك الفرنسي من رمز أشمل كما انه يظهر بطل القصة مجرد رجل حساس نفسياً الامر الذي نعده تعاطفاً مخلاً بالبناء الرمزي للقصة.

لقد نفذت هذه القصة الناجحة بعرض الحدث من لحظة الهبوط بالمطار الباريسي ثم يبدأ التذكر للماضي المعادل وعبر تداخل معادين الواقع والتذكر الى نهاية القصة، هذه تقنية جيدة نظراً لاستنادها الى لغة مكثفة جدا وموحية.

في قصة اخرى هي ـ متوازيات ـ يقدم لنا القاص محمد صوف شخصية اخرى تقلد وتنبهر بحضارة اوربا دون تمعن، وتتشكل القصة لوحيا، فعبر تسعة لوحات يقدم لنا تسعةاشكال من سلوك هذه الشخصية بعضها طرح في القصتين السابقتين، يأتي التكرار لها في المتوازيات نوعا من التاكيد على اهمية اشباع هذه الشخصية درسا وتهكما، وقد رقم القاص هذه اللوحات على نحو فوضوي اشارة رمزية منه الى فوضى هذه الشخصية الى عماها في المواجهات على صعيد الواقع، ففي اللوحة الاولى تكون الموسيقى الاوربية الصاخبة سيدة هذه الشخصية التي ترقص فلا تعود مسيطرة على ذاتها، اما النظارة فمشدودون للجانب الجنسي للراقص أو الراقصة، والمغزى واضح ان ما يحدث هو مجرد تقليد لعوالم غريبة، وفي اللوحة الثانية نجد المراهق يراقص دمية صنعتها اوربا، وفي

الثالثة ثم الرابعة نجد الشخصية تعمد الى تقليد يمسخ الشخصية ذاتها، الشاب هنا يرغب في التشبه باحد المشاهير فيطيل لحيته ويسرح شعره على صورة المشهور لتتلبسه حالة الظن ان الناس تتوهم انه هو ذلك الرجل المشهور، فيسعد على هذا الاساس، وفي اللوحة الخامسة نجد الشخصية منبهرة بالطائرة وبمكان الحضارة الاوربية باعتباره مكانا للمعجزات والعجائب، وفي اللوحة السادسة استكمال لسلوك الشاب في اللوحة الرابعة مع بعض التجسيم، الشاب هنا يقلد الرجل المشهور بارتداء ملابس مشابهة لملابسه، وحذاء كعب عال متوهما انه غير ابه بضحكات الاخرين الذين إكتشفوا ضحالته وهو يلح ايضاً على الحصول على كافة مقتنياته من مكان الحضارة الاوربية فقط، وفي اللوحة السابعة يكون قدر الشخصية المقلدة المنبهرة ان تدفع ماديا مقابل سياحتها في اوربا دفعا هائلا ذا طابع ابتزازي، والمغزى هنا ان ثمن التقليد والانبهار نزيف للمواد الخام في العالم الثالث، ويتهكم محمد صوف في هذه اللوحة من هذه الشخصية عبر مفردات قوائم ما يجب ان تدفعه للاوربيين، وفي اللوحتين الثامنة والتاسعة يتعين حصاد رحلة هذه الشخصية لمكان الحضارة الاوربية على صور ضياع، صراخ جنوني، شتائم، حشيشة، لهاث وراء اللقمة، جنس رخيص، رقص، وضحكات بلهاء، تصبح الشخصية التي توهمت ان التحضر مجرد تقليد وانبهار انساناً بلا هدف.

ان هذه الشخصية الوافدة الى اوربا وفدت من حضارة متخلفة فلا يتوقع منها الا هذا التقليد والانبهار طالما هي ضعيفة لا تجرب التجاوز، لقد حقق محمد صوف عبر هذه اللوحات او الاقصوصات في حقيقتها الشكيلة المغزى المراد والموحد وعلى نحو مؤثر.

وفي رابع قصة ـ بياتريس ـ[6] يعالج محمد صوف قضية اللقاء الحضاري العربي الاوروبي عبر شخصية ـ بياتريس ـ الاوربية التي تفتح حانة في المغرب، وعبر شخصيات شابة عربية في هذه البلاد، ان ـ بياتريس ـ هذه تصرع الشباب بجمالها وافكارها التي تبدو متجاوزة، ولا يغلبها اقوى هؤلاء الشباب واثقفهم ـ احمد ـ بطل القصة، ولا صديقه، انها باختصار حصان طروادة الاوربي، لكن محمد صوف يعرض لها على اساس ان خطرها تجسم بسبب تخلف هذه الشخصيات العربية التي يزجها في حدث القصة لمواجهة ـ بياتريس ـ ان اقوى اسلحتها هو عرض مفاتنها ومنح جسدها للذي تختاره، وتكمن قوة هذا السلاح في المكان العربي لانه مكبوت جنسياً والذي يتوهم تبعاً لذلك في فهم طبيعة ـ بياتريس ـ من هذه الناحية، فبينما يرى هؤلاء الشباب انها امراة متجاوزة حقاً لانها اوربية فان حقيقة هذه المراة لا تتعدى العلاقة التكسبية في ذهنها مابين ماتبيعه من خمرة في حانتها وما توحي انها مستعدة لبيعه من جسدها، او ما تبيعه فعلا لمن يعجبها من الشباب العربي، ان التجاوز هنا صورة من صور البغاء ليس اكثر، ولا يعبر عن الارادة الحرة حقا والتي استطاعتها المراة الاوربية في الواقع الحضاري المتفوق، ويكمن ضياع الشباب العربي في قصة محمد صوف هذه في عجزهم عن رؤية حقيقة الحضارة الاوربية برؤيتهم هذه الحقيقة في ـ بياتريس ـ فقط، ولقد تولدت ونمت هذه الرؤية لانها منبثقة من حضارة متخلفة تتطرف في تحولها، الحرية عندها تعادل الفوضى، المرأة الحرة تبعا لذلك مجرد عاهرة عادية ـ بياتريس ـ هي المراة الاوربية، اذن فكل ما تقوله للشباب يشكل حقا ابعاد الحلم العربي عن جنة اوربية في الارض لقد نعى محمد صوف في هذه القصة ضياع القدرة على ادراك حقيقة ـ بياتريس ـ التي تمثل من الحضارة الاوربية احط سلالها فحسب، وبذلك ينجح في ادراك مغزى حصار شخصياته التي ترى من عالمها سطحه فقط، لقد إتبع محمد صوف في عرض هذه القصة صوتين الثالث والمخاطب وبلغة ميزنا خصائصها اول المقال، مكثفة وتميل للجملة الاسمية اكثر من ميلها للفعلية.

لقد رأينا كيف ان محمد صوف قد استوعب في هذه القصص الاربعة اسباب الحصار الرهيب الذي يحيق بالشخصية العربية في واقعها الحضاري المهيمن عليه من قبل القوة المتسلطة، وفي الواقع الحضاري الاوربي المهيمن عليه من قبل النظام الراسمالي الانتاجي الاستهلاكي، فالشخصية العربية، وهي تلتقي مع الحضارة الاوربية متشربة تماماً باسباب التخلف الشاملة في واقعها، وهذه حال تمنعها من ان ترى اكثر مما يجب وهي حال كفيلة بان تودي بهذه الشخصية الى الهاوية فردياً وجمعياً، اي بكليتها الحضارية، بالقامع والمقموع معاً ولمصلحة الحضارة المتفوقة، ولا يجد محمد صوف كأديب أزاء هذه الحال الرهيبة للشخصية العربية الا تحريضها ابداعياً على التجاوز لئلا تصل فعلاً في يوم من الايام الى هذه الهاوية، ولا نعدم ان نرى في تاريخنا القريب مثل هذا الخطر، فلقد سبق ان اندفعت الحضارة العربية الى اوربا، لكنها ما إن استقرت بعد حين حتى تطاحنت في رحمها على نحو يذهل الغرباء قبل الاهل الى ان جاءت ايام اجبرت فيها هذه الحضارة على الرحيل من حيث قدمت، وبلا رحمة.

قصص الشخصيات المحاصرة بالعطل:

الحصار والسحق مصير للنموذج القصصي في هذه القصص، الانسان العاطل عاجز يعاني من وطأة العوز الاقتصادي، وعليه ان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يؤدي بصورة متواصلة ثمنا اخلاقيا، يقبل باستباحة البرجوازيين لجسد صديقته التي ترى ان ذلك نتيجة طبيعية لواقع قائم، ان بطل قصة - في مكان ما - يعتمد على ماتوفره هذه الصديقة العاملة في حانة - السي الحاج - حيث عليها ان ترضي الزبائن (احدهم ضربها بقنينة لانهالم . .) بينما - السي الحاج - زرع في احشائها جنينا لم تنفع رفسة بطل القصة لاسفل بطنها في اسقاطه، وتكون ضرورة زواجه منها المخلص الوحيد الشرعي من الفضيحة، وهذا ايضاً ثمن عاد يقدمه بطل القصة لها وللسي الحاج لانه عاطل، ويعيش على حسابهما اخر المطاف (السي الحاج يقدم له البيرة او الخمرة مجاناً) ويعاقب بطل القصة بسبب رفسه لصديقته، فيسجن ولكن بعد ذلك يعود لصديقته مستسلماً تحت وابل ضحكات - السي الحاج - المزدرية، وتنتهي القصة ضمنيا الى قبوله بكل ما رسم له، لكن بطل القصة جينذاك وتحت فضاء واسع يصيح مدوياً . . اين انا . ؟

ان القاص محمد صوف يؤكد لنا ان هذا النموذج يجهل واقع ما يجري ولكنه يمكن ان يكتشف اخر المطاف حقيقة القوى الخفية التي تلعب بمصيره، لانه تساءل كثائر عن مكانه، وهو تساؤل يحمل نذر الشؤم للقوى اللانسانية التي تمتصه وتسحقه، ونحن نعتقد ان بطل القصة عندما رفع بصره الى السماء كان يبحث عن ايمان ما (رفع بصره الى السماء لم تكن هناك سماء) بسبب الغيوم، انما هو بحث عن شرعة، فرفع البصر هنا رمزي . محاولة لاكتشاف حقيقة اللعبة، وهي محاولة شاملة لانها كونية (السماء).

ومغزى هذه القصة انساني، ضياع الانسان في مجتمع لاحقوق فيه يضطر الانسان فيه الى ان يكون عاجزاً، او مجرد سلعة رخيصة تستعملها قوى المال المتسلطة (اضطهاد وتضييع حقوق).

ويبني القاص محمد صوف قصته هذه الواقعية الاجتماعية رمزياً في بعض عناصرها، نجد الرمز خاصة خلال رسم الاجواء الطبيعية، اذ هي مكفهرة، قصد القاص من ذلك تجسيم قوى الحصار اللاانساني باضفاء سعة، ونجد الرمز في شخصية - السي الحاج - الواقعية التي تتحول خلال ضحكها المجلجل الى رمز لقوة اضطهاد اشمل، وفي الواقع فان هذه هي حال الطبقة المستغلة المضطهدة للانسان، فبعد ان تضطهده وتدمره تتهمه بالعجز في محاولة لتغطية ظلمها له كسبب حقيقي لهذا العجز، ومن ثم تسخر منه بعدما يضطر الى الرضوخ لرغباتها (في القصة الاستسلام الجسدي جنسياً). ونجد الرمز في تبول بطل القصة على فراشه، أراد القاص عدم قدرة بطله على السيطرة على الكيان الانساني، كذلك نجده في قذارة بطل القصة، وقذارة المكان كرمز شامل لانحطاط بنيوي، كذلك نجد الرمز في تيهات الاسئلة المتعددة التي لاجواب لها، رمز لمحاولات اكتشاف ولكن دون جدوى.

ويبنى الحدث متسلسلا على نحو عضوي الى نهاية منورة لمعنى الحدث . . . المغزى . اما اللغة فتمتاز كالعادة بالاقتصاد والتكثيف مع ايحاءات واسعة، وتتراوح تراكيبها بين جمل فعلية او اسمية لمصلحة الاولى كما وهي تنطوي على تراكيب قليلة جداً.

ان هذه القصة ناجحة، فهي اذ ترصد حالة حصار تبشر ضمناً بانفراج مستقبلي، والحقيقة ان النجاح فيها مضمون اصلاً بالتعرض النقدي لواقع مأزوم، اي لحالة الحصار اللاانساني لبطل القصة، وقد راينا كيف تنجح على اصعدة اخرى رمز ولغة وبناء.

ويتخذ العطل والحصار درجة قصوى في قصة - عملية اخصاء - فبطلها الرئيسي - الصوت النقي اخصي كما يؤشر عنوان القصة، الصوت الذي اعتاد الناس ان يقول لهم الحقيقة طوق وسيس من قبل قوة متسلطة ودفع لان يقول للناس ما تمليه عليه هذه القوة فحسب، وتنتهي القصة التي مكانها - مسرح جماهيري - الى ان الصوت الحقيقي لم ينفذ ارادة القوة المتسلطة بل يبكي وينهار وهذه إشارة لسقوطه المستقبلي، والمغزى ان الصوت الحقيقي في واقع اجتماعي اضطهادي النزعة يستوعب ويلغى قسراً.

وتنفذ القصة على نحو متسلسل، الا انه مقطع على مشاهد، وثمة استرجاع غير واضح، الاول والثالث منه منتزع من بين جمهور الحاضرين حيث الفتاة الآملة بالكثير من الصوت، وصديقاها الرامزان للفكر اليميني او اليساري (جهة الجلوس)، كذلك في مضمون ما يقولانه لها او مع ذاتها، وقد شكل القاص صديق الفتاة اليميني على نحو واضح ص ٥٧، ويلاحظ ان الفتاة تميل لليمين اكثر من اليسار الذي يحدث نفسه (تتجاهلني للمرة الثانية) وهذه ادانة واضحة للمراة، اذهي تميل للاسهل، فلا تريد من الحقيقة اكثر من ان تعلن وجودها، وهذا زيف، ويبدو صوت اليسار متهكماً من هذه المراة التوفيقية التي تضع على جانبيها اليسار واليمين في محاولة دائمة لضبط محيطها الذي يتحرك كما تعلم عبر هذين القطبين، كذلك يبدو اليسار حائراً في كيفية السيطرة على نموذج هذه المرأة (التفاهم). وتعتبر هذه القصة ناجحة وكانت ستنجح اكثر لوان القاص بناها على نحو يسهل على القارىء ادراك مراحلها.

وفيما يخص اللغة فنعتقد ان انشغال القاص بالمغزى اكثر مما يجب، وهو مغزى حصار وسكون، فقد سكن بعض مفرداته دون داع خلافاً لما تستوجبه قواعد اللغة التي تراوحت تراكيبها بين الجمل الفعلية والاسمية لمصلحة الاولى، يبدو هذا واضحاً في المشهد الكامل ص ٦٠ - ٦١.

ويبلغ الحصار اوجه في قصة - شيء كالرعب - المتخيلة الرمزية اذ نجد بطل القصة فيها محاصراً كونياً وعلى نحو رهيب، ويبدأ

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الحدث العضوي من لحظة استيقاظ بطل القصة حيث يكتشف ان عالمه تغير فيزياوياً بحيث الغي الوجود البشري (اشعة الشمس تنفيه) ص ٦٧، وفي رأينا ان الشمس بفعلها الجديد لا ترمز الى حقيقة علمية بقدر ما ترمز الى قوة متسلطة تنفي الانسان فلا يعود قادراً على فعل شيء لانها تلغيه على صعيد الفعل، في البناء الرمزي تقضي عليه فيزياوياً كما رأينا، هنا يوجد خيال علمي موظف لاعادة تشكيل واقع اجتماعي مأزوم.

ولا يكتفي القاص بان يتخيل تلاشي الوجود البشري بل يتوسع الى أكثر من هذا، ساعة واقفة (الزمن) السكون الشامل، الحنفية الجافة، المسجل العاطل، لاضوء، لاطعام، لاناس، ركض فاذا به لم يفارق موطىء قدمه، وامامه لايوجد اتجاه، طريق واحد لانهاية له، اراد الوقوف لم يستطع، وتلك اشارة الى ان وجود البطل الخاص هدد الان، يطالب بالموت، فتدهشه صديقته بالسؤال (الا تعلم انك ميت منذ الولادة) ويقتنع بطل القصة نفسه حينئذ بانه يحلم، وتنتهي القصة بالسؤال عن خلاص، ان يوقظه الاخرون من هذا الحلم ـ الكابوس!؟

ونحن نرى ان المغزى هنا واضح جدا، ان مجتمعا بكامله، يمينه ويساره مريض غير قادر على الرد على قوة متسلطة تتحكم بوجود المجتمع الى درجة الغائه والغاء ابسط لوازم وجوده، ونحن نستنتج هذا النقد الشامل لمجتمع باكمله بناء على واقع القصة من ان القوة الغت كل المجتمع فعلا ومما جاء عن بطل القصة ص ٦٧: (اصابع يسراه تعانق يمناه في تضامن غريب). ويتصعد النقد الشامل ص ٦٨: (اغبياء اذكياء منافقون).

ومن الناحية الرمزية فان الرمز للقوة المتسلطة باشعة الشمس له دلالة ان قوة البطش هذه في واقعها تظهر خادعة جماليا على عكس حقيقتها وهدفها.

لقد هدد وعوقب مجتمع بكامله في هذه القصة وهذا يعني ان هذا المجتمع يفتقد للقيم السليمة لكي يتقدم، ونحن نحكم بالجودة على مغزى هذه القصة لانه مقام على اساس معمار رمزي متناسق، وفي ظننا ان جودة المغزى تقوم على أساس عدم تجاهل قوى التقدم نهائياً والذي تم تاكيده ايجابيا عبر صياح بطل القصة متى.. متى؟...

وقد نفذت هذه القصة متسلسلة الى نهاية تنير الحدث بمعنى واضح ذي هدف، اما اللغة فلا جديد، نفس تقنياتها في القصص السابقة.

الذي نستفيده في قصص الشخصيات المحاصرة بالعطل هو رؤية هذا الواقع الاجتماعي المتخلف الذي سبق وان رأيناه يدفع ببعضه الى اوربا، لقد جسمت هذه القصص معالم هذا الواقع اللاانسانية والذي هو في حاجة ماسة الى التجديد والتغيير على نحو ينفي ويدمر سلطة القوة المهيمنة عليه.

وسنرى في السطور التالية كيف انه في ظل شروط الحياة التي تفرضها هذه القوة المتسلطة، فان الشخصية تبقى مستلبة ومكفوفة حتى في ظروف أدائها عملاً في بنية الواقع الاجتماعي الاقتصادية.

قصص ـ النموذج العامل المستلب في عمله:

في واقع تسيطر عليه قوة متسلطة يصير الحساب شكلياً لا يتعدى السطح فيما يتعلق بمصالح الكادحين المغبونين في حقوقهم بينما لتستلب هذه الحقوق في اصولها، وهذا هو موضوع قصة ـ حكاية شخص هامشي جداً ـ فبطلها ـ حمان ـ شاب من اسرة فقيرة وكبيرة حصل على عمل في مؤسسة تجارية فصار تبعاً لهذا أملاً لاسرته ينقذها من عوزها المادي الا ان رئيس المستخدمين (مصلحته الطبقية قريبة من مصلحة كبار اصحاب المؤسسة) يضايقه بحجة ضرورات تحسين هندامه تمشياً مع طبيعة العمل لارضاء الزبائن، وهنا تبرز مشكلة ـ حمان ـ فاي تحسين للهندام يعني استنزافاً للراتب وبالتالي إنهياراً لكل الامال في حين تطلب وتتشدد الاسرة في حصتها بهذا الراتب، ويتطور حدث القصة العضوي الى استجابات ـ حمان ـ الفاشلة (حلاقة اللحية وغسل القميص ليلاً لكي لا يتأخر في مباشرة عمله (هذه مشكلة اخرى) الا ان محاولة ـ حمان ـ في التغير اثارت الاستهجان والضحك من قبل محيطه، ضحك يذكرنا بضحك ـ السي الحاج ـ في قصة ـ في مكان ما ـ على بطل القصة الذي يبحث عن خلاص وتغيير، وازاء هذا يفقد ـ حمان ـ عقله، وبالطبع يطرد من العمل، وهكذا يؤدي طوق القوة المتسلطة على الفقراء الى ابقائهم فقراء، وحجج هذه القوة شكلية في الظاهر، وفي السر ذات طابع استغلالي في اصولها، فحمان كان يمكن ان يستجيب لقضايا تحسين الهندام لو ان راتبه كبير، ولو انه كان في الاصل غير جائع يمارس حياته كانسان لا يصبح تحسين الهندام غريبا عليه بحيث ما ان مارسه حتى ضحك عليه الاخرون، وعلى أي حال فان هذه القصة تدين علاقات إنتاج رجعية اقتصاديا، وعلى هذا فمغزاها مهم، ونفذ عبر موضوع جيد على شكل تداخلي تحشر فيه حالة البطل القصصي ضمن سرد الموضوع وحركته، وهي تقنية اتبعها القاص في القصص الاخرى باشكال مشابهة أو مغايرة، وتتطور القصة على نحو جيد بصورة عضوية الى نهاية منورة للموضوع، هي اذن قصة ناجحة.

وتوجه قصة ـ علاقة ـ على هذا النحو رغم ان بطلها ماسح الاحذية يبدو حراً، حرية مزيفة في حقيقتها لانه اسير الاماكن

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

الـواطئـة في الـوجود الانساني، اسير بكليته الى ما يسحق به الناس أديم الارض، وخلاصة هذه القصة التي تؤدي على لسان صندوق خشب مسح الاحذية هي سلسلة المعاناة في اصطياد حذاء من قبل ماسح الاحـذيـة، وكـان من الممكن لهذه القصـة ان تنجـح لو ان القـاص محمـد صوف طرح اختيـارات فنيـة جيـدة لاجـل معـالجة جديـدة لنمـوذج تقليـدي في القصص، فبـاستثنـاء اعطاء شخصية للصنـدوق وجعله يعـاني كما يعاني الانسان وهذه تقنية ضعيفة لانها أضعفت أو الغت الكثير من زخم تأثير معاناة ماسح الاحذية نفسه في عقـل القـارىء الـذي يجبر تلقـائيـاً على ترتيب اولي لمعـانـاة الصنـدوق ثم الانسـان، فان القصة حرفية، الحدث فيها كما هو في الـواقـع، ولا تنطـوي على مغـزى مهم جداً يتسيـد قوة التأثير في اتجاهات المعاني ويكون بارزاً، يوجد مغزى ضمني لحدث الابتزاز الرسمي الذي تعرض له الماسح (من موظف الخدمات) فيما لا يتلقى القـارىء عن شخصيـة هذا المـاسـح اكثر من انـه مفتـون بصـور الابطـال الامـريكيـين الـريـاضيين اوغيرهم، وهذه اشارة أريد لها مغـزى مؤثـر تقـريبـاً من اتجاه المغزى في الطائفة الاولى من قصص محمد صوف في هذا المقال اي نقد تقليد ـ الحضارة الاوربية ـ ولكن هذه الاشـارة لم تكن مرتبـة على نحـو طبيعي يؤثـر فعـلاً طالما هي موضوعة ضمن اطار غير مبني بصورة جيدة كما راينا، الواقع الحرفي واعطـاء الصنـدوق أهميـة كبرى بحجـة الرمز او المعادلة المفتعلة، ويتضح للقارىء من خلال تفاصيل القصة ان القاص محمد صوف لا ينجح في تعمق شخصية ماسح الاحذية بل يمسها من الخارج.

وعلى اي حال فمن المستبعـد ان ينجـح اي قاص في ان يدفـع بماسح احذية الى ان يكون نموذج عمل وبرامج طموح، لانه ليس اكثـر من شخصيـة مسحـوقـة لا افق لها في العمليـة الانتـاجيـة الاجتماعية، ومن المستحيل ان ترى اكثر مما يجب طالما هي مشدودة اكثـر مما يجب للانسحـاق، ولا ينطـوي راينا هذا على تجاهل، وانما هي اوليـة الاهميـة في هذه الشخصيـة التي تفتقـد قدرة التغيير في الواقع، شخصية من حثالات المجتمعات علمت او لم تعلم ولذلك تكافح وجودها المجتمعات المتقدمة.

ويمتـاز اسلوب محمـد صوف في ـ علاقـة ـ بالتهكم النـاجـح، ولغته مختصرة مكثفة كما هي في كل القصص.

النموذج المناضل المؤمن بقضيته الى درجة ما بعد الاستشهاد:

ان محمـد صوف الـذي قدم لنـا في هذه المجموعة قصصاً مختلفة لنـماذج سلبيـة بعضهـا ينطـوي ضمناً على ايجاب، يتعمد ان يختتم هذه المجـمـوعـة بقصة نضالية ترد بعنف على هذا الشريط الطويل من السلبيـات والاستـلاب، ففي ـ المـوت كرهاً ـ يدوي الرد عالياً على المقلدين لحضـارة أوربـا الهـاربين من حضارتهم، واقعهم وما يطـالبـه منهم من مواقف محددة تعـين على تغيـيره نحـو الافضـل، يدوي بوجـه العـاجـزين عن رؤيـة الافق الصحيح امامهم، بوجه المخصية اراداتهم من الداخل والخارج، هنا نجد المناضل الصلب الذي يقف بوجه القوة المتسلطة بصلابة مستهزئاً بها وبظلمها الذي يصل اقصى حدوده باطلاق الرصاص عليه وقتله.

ومحمـد صوف يدفـع باختيارات ذكية جداً تدل على سعة رؤيته لواقـع النضـال في المجتمـع المحـاصـر، فبطل القصة يقتل من قبل منـاضـل اخـر باع نفسـه للقوة المتسلطة تماماً كما باع صوته النقي في قصـة ـ عمليـة اخصـاء ـ وهـذا اختيـار ادانـة لقـوة النضال، ادانة هادفـة. ومـا يحدث مما نجـده منطـويـاً على مغـزى عميق هو ان المنـاضـل المقتـول يصحـو رافضاً موته اذ يؤكد على انه حي، وهذا التـاكيـد الـرمـزي يعبر عن الايمان باستمرار النضال وانتصاره آخر المطاف، ويكتسب صوت المناضل الشهيد قوته من دقة استحضاره لمشهد اغتياله تفاصيل وجه القاتل مثلاً او قوله ص ٧٣ عنه؛ (الغبي يعتقد اني مت).

وتنفـذ القصـة عبر اصوات الناس الذين شاهدوا موت المناضل وسقوطه على ظهره جامداً خالياً من الحياة، كذلك يوجد استذكار لما حدث في المـاضي الى حين الشهـادة وما بعدها، وتبرز المراة فيها عنصراً نبيهاً كان له فضل تنبيه المناضل (زوجة) لاحتمالات الخطر، الا ان المناضل مهما بلغ في الحذر فانه قد يغدر... الواقعة طبيعية لاسيما وان القـاتـل صديقـه مناضل اخر خان القضية (دهاء القوة المتسلطـة)، ونحن نرى ان هذه القصـة تنجـح على نحـو جيـد في التأثـير بالقـارىء لانهـا كذلـك نفـذت عبر تقنيـة ـ الاستـذكـار ـ وباحكام فني عال.

المرأة في المجموعة القصصية:

نقصـد بالمـرأة، العـربيـة التي نجدها مقموعة بالطبع باعتبارها الطرف الاخر في المجتمع المضطهد، وتبدو مدركة لابعاد الواقع في ـ حالتـان ـ بما عبرت عنـه من ازدراء لفعـل ـ سعـد ـ الذي اختار ـ كاتـرين ـ واسبـانيا، وهو ادراك احاقته عتمة على اي حال، اضافة الى ادراكهـا هذا نجـدهـا متحـررة الارادة نسبيـاً عبر علاقتهـا الانسانيـة الطبيعيـة مع زميلهـا المكتبي، وهذا ما نجده في ـ المعتاد وغير المعتاد ـ عبر علاقتها المتكافئة مع الرجال اصدقاء الراحل الى ـ باريس ـ اما وعيها فقد اشرناه احادياً اذ هي لم تفعل اكثر من انها سخرت من حلم رؤية الحي اللاتيني من قبل الصديق الراحل..

في قصة ـ في مكان ما ـ نجد المراة جسداً مباحاً، بضاعة راضية بواقعهـا لا ترفضـه على نحـو ما يرفضه بطل القصة (دون برنامج)

وهي تحاول ان تقنع هذا البطل بان هذا طبيعي طالما هو واقع قائم .

امـا في ـ عملية اخصاء ـ فتتحول المراة الى التوفيق بين قوة الاضطهاد (اليمين) وقوة المضطهدين (اليسار) وتقنع الاخير بان صوته مجلجل وواعد وكفى، ومن الناحية العملية فهي تحتقره اخر مطاف التوفيق .

وتبدأ صورة المرأة بالاختلاف النوعي في ـ شيء كالرعب ـ إذ تعبر عن وعي شامل عندما تتهكم من بطل القصة بتأكيدها له : (انك ميت من الميلاد) وفي اخر قصة، قصة النضال والشهادة ـ الموت كرها ـ نفهم ان للمراة دوراً نضالياً رغم ما احاطه من عتمة قصصية، فزوجة الشهيد حذرته فعلياً من اخطار خطط القوة المتسلطة .

واخيراً ان مجموعة محمد صوف القصصية هذه لاتنوء بالثقل على صدر القارىء الذي سيخرج منها حتماً بشيء مهم هذا ما نظنه .

الهوامش :

[١] القصص هي : متوازيات ـ وحالتان ـ و ـ المعتاد وغير المعتاد ـ وبياتريس ـ القصة الاخيرة كتبنا عنها في عدد ١٠/ ١٩٨٠ مجلة الطليعة الادبية .

[٢] وهي قصص : في ـ مكان ما ـ و ـ عملية اخصاء ـ و ـ شيء كالرعب ـ .

[٣] وهما قصتا : ـ حكاية شخص هامشي جداً ـ و ـ علاقة ـ

[٤] لقد طرح محمد صوف في هذه القصة وعلى لسان البطل ـ العربي ـ فكرة جواز كل الاشياء في عالم تجوز فيه كل الوجوه ص ٨، وهي فكرة لم نناقشها على اساس ان مضمونها رمزي يرمي بالادانة لعالم منافق هو العالم المصور على وجه التحديد في القصة بالذات، وهذا يعني اننا لم نأخذ هذه الفكرة على اساس تعبيرها عن مبدأ موضوعي لمحمد صوف ازاء العالم الموضوعي، لانه حينئذ سنناقشها فكرياً باعتبارها فكرة سلبية سببها التخلف الحضاري الذي ادانته القصة .

[٥] النادل في السلم الطبقي مسحوق تماما، ولا يمكن عبره اقامة اتهام قوي بالعنصرية ضد الحضارة الاوربية، انه هو بالذات يعاني من العنصرية الاوربية طبقيا فاذا ما اصطدم بالغرباء او بابناء جلدته اعتبر هذا مجرد اسقاط انتقامي شخصي لايشكل اتهاماً كليا لاوربا بالعنصرية .

[٦] الناقد باسم عبد الحميد حمودي كتب عن هذه القصة في مجلة الطليعة الادبية عدد ٥/ ١٩٨٠، ص ١٠٢ .
وكتبنا نحن عنها في العدد ١٠/ ١٩٨٠، ص ٢٨ ـ ٢٩ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين بيكار:
ساحر كتاب الاطفال

هل يمكن أن نلخص تجربة «حسين بيكار» بالنظر اليه من زاوية تشكيلية بحتة بأعتباره واحدا من أبرز فناني الجيل الثاني من الفنانين التشكيليين المصريين؟ أعتقد أن ذلك سيوقعنا في فهم «تجزيئي» لوحدة بيكار، التشكيلي البارع، والناقد الدؤوب، والموسيقي الفني الثقافة، و «رائد فن الكتاب العربي الحديث برسومه الأخاذة الفائقة الجمال التي تتميز بها اعماله للاطفال».. وانه لمن الخطر ان نمتحن اراء مرتجلة في تجربة الرجل، فلقد أمضى اكثر من خمسة عقود، وقد دخل عامه السبعين، وهو يتآلف مع حالة ابداعية دائبة ممارسا أثره في جيل من التشكيليين، والنقاد، ورسامي كتب ومطبوعات الاطفال. ولأنا أزاء تجربة فنية متكاملة، ذات خصوصية وتفرد، نجد انه من الصعب اجتزاء الحديث عن الرسام بيكار كرائد من رواد رسوم كتب الاطفال دون أن نؤخذ بالاشارة الى فعالياته الاخرى التي تمثل نسيج وحدته.

في أواخر العشرينات، وحين تسنت له فرصة الدراسة في المدرسة التحضيرية للفنون العليا، يكون أمام مجموعة من أساتذة الفن الذين درسوا أصول التشكيل في جامعات اوربية، وعلى ايديهم يتتلمذ، وتلمع موهبته، لذلك حين يتخرج عام ١٩٣٣ ينحاز لعمله، ويقرر أن يختار طريق الفن التشكيلي رغم «عدم تبلور الحركة التشكيلية بعد، فقد كان النشاط الفني حكرا على مجموعة من الفنانين الاجانب وكان الفنان المصري يخطو اولى خطواته لتحقيق ذاته في الحركة الفنية التي كان مفهومها قاصراً على اللوحة والتمثال وحدهما» وكان كغيره من الفنانين الخريجين، يركز نشاطه الفني انطلاقاً من هذا الفهم، أمام رهط من الفنانين الاجانب الذين كانوا يشغلون مساحة كبيرة في النشاط التشكيلي، وفي الثلاثينات يعمل في التدريس، حيث يتعرف عن قرب الى الفنون المصرية القديمة ويمتلىء بمؤثراتها. الا أن ثمة تاريخين هامين يمكن تسجيلها باعتبارهما علاقتين بارزتين في تاريخ حسين بيكار وعلاقته بفن الكتاب. الاول عام ١٩٣٩ حين يرحل الى المغرب مدرسا في المعهد الخليفي ويرسم «كتابين مصورين» اولهما قصيدة لشاعر اسباني والثاني كتاب تعليمي، وفيهما يمتثل بيكار لقانون فني جديد يضع هو شروطه، ذلك هو فن الكتاب الذي كان الى ذلك الوقت شيئا غير مألوف، وترفا قد يلغي قيمة الكتاب التي كانت تقاس بحجم مادته المكتوبة. وبورقه الاسمر البسيط، والتاريخ الثاني عام ١٩٤٤ حين يكلفه المرحوم طه حسين بتنفيذ رسوم طبعة من طبعات كتاب الأيام، عندها يجد الفنان فرصة التعامل مع دار نشر عربية تفتح له آفاقا جديدة، في مجال ارساء تقاليد جديدة لتنفيذ الكتاب ثم المغامرة بتقديم كتب مصورة للاطفال، ولقد تحقق الاول للفنان عبر تجربة طويلة في تنفيذ كتب دار المعارف، أما الثاني فقد اعتبر فتحا جديداً حين قدم اول كتبه المصورة للاولاد عام ١٩٤٦، وحين تصدر مجلة السندباد عام ١٩٥٢ يكون بيكار أمام أفضل فرص الانتشار والتأثير لقد أختير مشرفاً فنياً لمجلة السندباد التي خلقت اجيالا من القراء.. والكتاب والرسامين، كما نقل أهم مميزات مجلات الاطفال حين ابتكر شخصيات مميزة خلقت تواصلا عجيبا مع القارىء والدارس والرسام، كان سندباد ادميا يعيش في الخيال.. ويشاركنا الواقع، وهكذا الفعل نفسه مع شخصيات أخرى معروفة «أرنباد.. الكلب نمرود.. الخ» انه لمن الممكن أن نعتبر ذلك خلقا جديدا، فحين تبتدع شخصية ثابتة في مطبوعات الاطفال عليك أن تنجز باقتدار ملامح تلك الشخصية لكي تفعل فعلها في ايصال المعلومة، والقيمة والمتعة وقد نجح بيكار ليس في اجيال من القراء قلما نجد فيهم من لايذكر أثر شخصياته، بل في تدريب جيل مهم من الرسامين العرب الذين أخذوا عنه وطوروا الكثير.

اننا اذ نقول ان ثمة توضيحية تسم غالبية رسوم بيكار فاننا لا نبخس دوره الفني في ذلك الوقت المبكر من تاريخ الكتاب او المطبوع المصور، كما اننا لانريد ان نغفل ان مهمة الرسام تتجلى في التعبير عن النص المكتوب، ثم الاضافة، واستثارة القارىء بحيث يستطيع ان يضيف اضافة دينامية، لها دلالات ومردودات تربوية يهدف اليها نشر المطبوع ويتبنى قضيتها ادب الاطفال المصور.

ولقد حرص منذ البداية أن لايسقط في التجريب، كما انه لم يسع الى تغريب المفردة والشخصية والاشياء، انه ببساطة اراد ان ينجز رؤيا فنية تنحاز الى الطفل وليس الى الفنان فاذا فعل ذلك، فانه قد تحقق من امكانية التوغل في عالم الاطفال لذلك لم يغامر باقتناء اساليبه التشكيلية ليمارس سطوة فنية على عالم بسيط واولي. انني اعتقد ان فهم بيكار يكمن في بساطته انه يتلقى الواقع ويألفه. لم التخطيط، وتسجيل العمارة، وتنفيذ البورتريت، لكنه ليس تصويرا بالمعنى الساذج لذلك، فتقنياته في مجمل الاعمال الفنية تكشف عن رؤ يا عميقة لدواخل الاشياء وعمقها السحيق انه كاشف الغاز وملون، انعكست موسيقاه «يعزف باجادة على الطنبور والعود» وأشعاره، وفكره النقدي، على رسوم الاطفال بحيث أخرج حرفة متوقدة سيالة، قديرة.

انه لمن الغريب ان يولد بيكار في بيت ليس فيه كتاب واحد مصور، وعاش طفولته في الاسكندرية منذ عام ١٩١٣ حتى عام ١٩٢٨ حيث ينتقل الى القاهرة بعد وفاة أبيه، ولا يلتقي بالكتب والمطبوعات الا في وقت متأخر من طفولته! ولقد جلس بيكار يتحدث لساعات أمام ندوة رسوم الاطفال التي اقيمت في القاهرة عر

أثر كتاب القراءة الرشيدة فيه، وربما كان ذلك من اوائل الكتب التي أثرت في مخيلته، وخصص لها وقتا طويلا للتأمل، والمحبة كما أشار في الحديث عن تجربته . . .

ولأنه صانع أجيال، فقد أقامت الورشة التجريبية العربية لكتب الاطفال بالتعاون مع المركز القومي لثقافة الطفل بالقاهرة بتنظيم اسبوع حسين بيكار لمناسبة الاحتفال بعيد الميلاد السبعين للفنان للفترة من ٢٧/ ١ الى ٦/ ٢/ ١٩٨٣ وهي مناسبة عرض فيها الفنان تجربته، كما عبر الفنانون الذين تخرجوا على يديه عن عرفانهم وحبهم له. فيما كانت عينا الفنان تلمعان بدمعتين اليفتين وهو يرى كيف شب تلاميذه، وكيف غدا كتاب الاطفال العربي بعد أن صرف لاجله جهد العمر . . .

فاروق سلوم

رسالة المغرب

ندوات

نظم منتدى الفكر والحوار بالرباط ندوته العربية الرابعة حول موضوع (التراث والعمل السياسي) وقد خصص المنتدى يوما كاملا فتح خلاله نقاش عام حول مستقبل القضية الفلسطينية على ضوء التطورات التي عرفتها منذ الصيف الماضي. وقد شارك في هذا اللقاء العربي أربعون مفكرا وسياسيا وممثلا للتنظيمات الحزبية والهيئات الثقافية من مختلف الاقطار العربي. من بينها منظمة التحرير الفلسطينية، والتجمع الوطني الوحدوي وحزب العمل الاشتراكي بمصر، وحزب البعث العربي الاشتراكي والحزب الاشتراكي الدستوري التونسي، والمنظمة الاسلامية للتربية والعلوم والثقافة، واتحاد الكتاب العرب، وحزب الاستقلال المغربي، والاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية وحزب التقدم والاشتراكية واتحاد كتاب المغرب ورابطة علماء المغرب.

إصدارات جديدة

- (ثورة الشتاء والصيف) هو عنوان الديوان الشعري الجديد، الصادر عن شورات مجلة البديل، للشاعر المغربي الاستاذ بنسالم حميش.

والشاعر بنسالم حميش أستاذ بالجامعة المغربية، وقد سبق أن أصدر ديوانا عريا باللغة الفرنسية وكذلك دراسة عن التشكل الايديولوجي في الاسلام.

- وصدر العدد الثالث عشر من مجلة (الزمان المغربي) التي يديرها الدكتور سعيد علوش. وقد ضم العدد الجديد عدة مواضيع اجتماعية وثقافية اضافة الى نصوص قصصية وشعرية. ومن بين هذه المواضيع حوار الديانتين الاسلامية والمسيحية لموريس بورمان، وبحث ميداني حول الصناعة التقليدية للأستاذ حسن بنحليمة.

- تعززت الساحة الثقافية المغربية بظهور منبر ثقافي جديد باللغة الفرنسية تحت عنوان (سندباد).

والجريدة الجديدة نصف شهرية تعنى بالأدب عموما مع بعض الفقرات الفنية. ويرأس تحريرها الصحفي المغربي عبد الله بنسماعين.

- ونال الأستاذ محمد اغربي، درجة دكتوراه الدولة في التاريخ، على أطروحته (الحكم المغربي في السودان الغربي) وتعتبر هذه الدراسة من أهم الدراسات النوعية حيث ساهمت في سد ثغرة كبيرة في تاريخ علاقات المغرب بجيرانه في الجنوب. كما تخلصت من الهيمنة والاستلاب الغربي.

- وحصل الدكتور محمد عزيز الحبابي الاستاذ بالجامعة المغربية على وسام (أمير القصة) الذي تمنحه مدينة باريس. وبهذه المناسبة أقام السفير الفرنسي في الرباط حفلا على شرف الفائز.

مسرح

١) نظمت وزارة الثقافة بمتحف البطحاء بفاس ندوتين مسرحيتين حول:

- المسرحية من النص الادبي الى العرض المسرحي.
- النقد المسرحي؛ أسسه، أدواته، مناهجه

ويأتي تنظيم هاتين الندوتين في إطار المبادرة التي اتخذتها مجموعة من الجمعيات المسرحية بمدينة فاس بشأن تنظيم مهرجان مسرحي إقليمي.

٢) أحيت فرقة الفنان الشهير فكريت جميل أمير وف في المغرب عددا من حفلاتها الموسيقية الراقصة ومعلوم أن مسرح أمير وف الأذربيجاني قد فتح أبوابه عام ١٩٤٠. وكانت معظم إبداعاته مستوحاة من القصص الانسانية والعربية الشهيرة كألف ليلة وليلة وغيرها. وكان أول باليه له تحت عنوان «برج الشابات».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٣) «امرؤ القيس في باريس» هوعنوان المسرحية التي صدرت في كتاب عن احدى دور النشر بالرباط للمسرحي المغربي عبد الكريم برشيد.

يقول برشيد في مدخل المسرحية (هذا الاحتفال المسرحي هوتشريح في جوهره إنه كشف للواقع العربي وتعرية له سواء في علاقته بذاته أو بغيره).

سينما

١) نظمت جريدة أنوال الاسبوعية بمدينة الرباط مائدة مستديرة عن السينما المغربية، وذلك بمشاركة عدد من السينمائيين المغاربة المعروفين. من بينهم الجيلالي فرحاتي ـ الحائز على جائزة الاخراج في المهرجان الوطني السينمائي الأول ـ وحمد بنسعيد ومصطفى الدرقاوي ومحمد التازي وقد أدار النقاش الناقد السينمائي نور الدين الصايل.

٢) ونظمت الفدرالية المغربية للنوادي السينمائية بتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي بالعاصمة المغربية أسبوعا للفيلم الفرنسي اشتمل على ٣٣ شريطا أنجزما بين ١٩٣٢ و١٩٨٢.

وقد أشرف على هذا الاسبوع الفني المخرج كي جيل، الذي قدم آخر شريط له لهذا الموسم، والذي انتهى من تصويره مؤخرا في باريس، وعمل عنوان (جريمة حب).

ومن بين أهم الافلام المعروفة: الكلبة، لجان رونوار ١٩٣٢. حدث غدا لروني كلير ١٩٤٣ الرحلة المفاجأة لبيير بريفير ١٩٤٦. الجندي الصغير لجان لوك كودار ١٩٦٠. وصية أورفي، لجان كوكتو ١٩٦٠. والنساء الطيبات لكلود شابرول ١٩٦٠.

معارض

اقام الفنان العراقي صباح الحيدري بالرباط معرضا شخصيا ضم عددا من لوحاته الأخيرة.

وقد درس الحيدري فن الرسم بأكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، كما عمل رساما لبعض المجلات.

يقول الحيدري في لقاء مع جريدة العلم المغربية: (الفن الواقعي هوتركيب مجموعة من الحالات او الصور الواقعية في إطار موضوع ومهمة الفنان هي تركيب هذا الواقع. لقد حاولت ان اكون ابن البيئة التي أعيش فيها سواء في العراق أو لندن أو المغرب رغم اختلاف الجمهور).

المصطفى اجماهري

رسالة وارشو

«ثقافة حالة الطوارى»ء

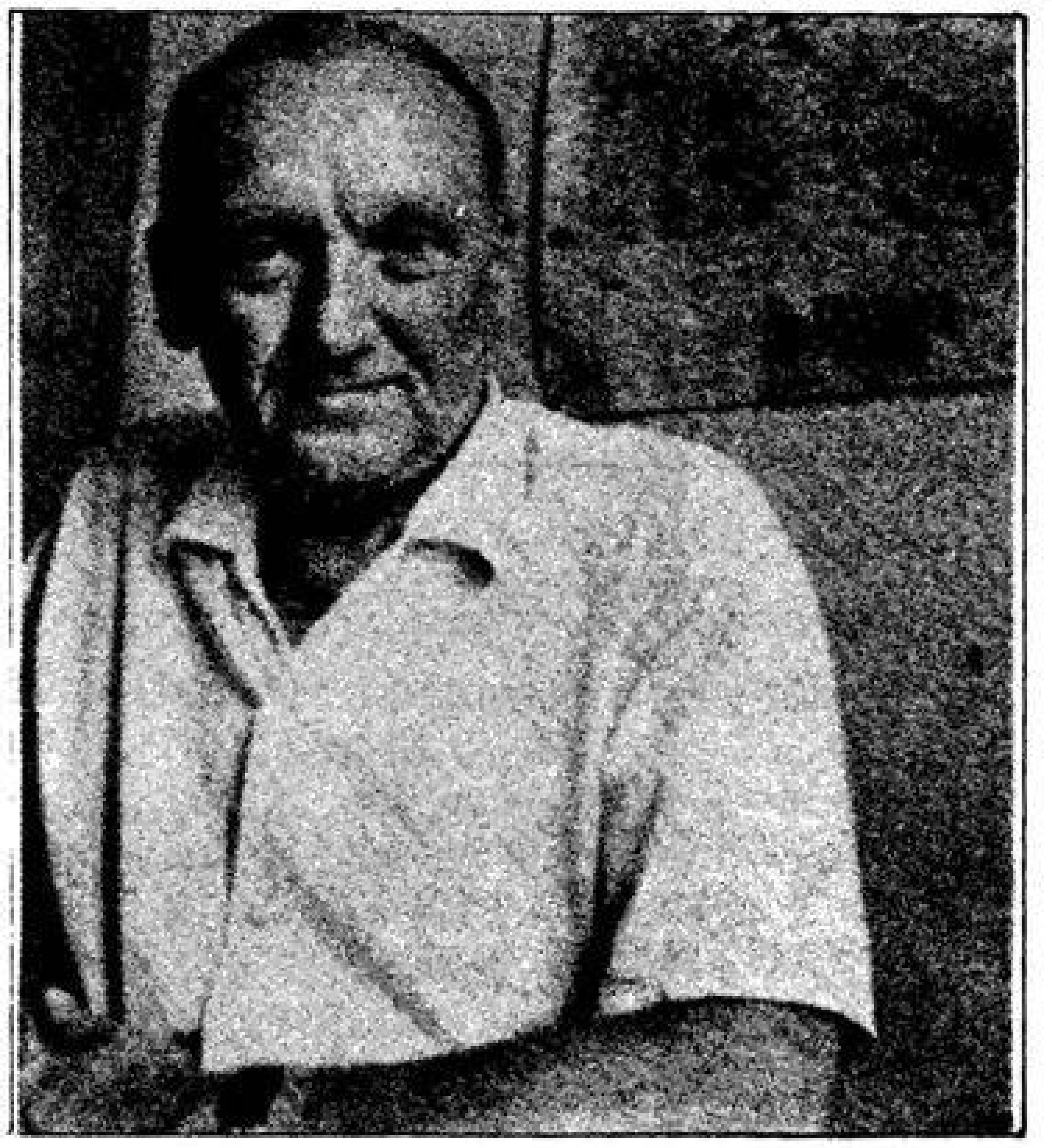
لازالت قائمة الفرص للعثور على صيغ متقدمة، معقولة، للخروج من الازمة الشاملة في بولندا. ويخص الامر ايضا الميدان الثقافي الذي كان حدثه الاخير تسنم البر وفسور كازمير جيغولسكي منصب وزير الثقافة والفنون. والمؤشر الاول ان جيغولسكي ليس حزبيا. ويعرف جيدا قضايا الثقافة ومشاكلها. والامر المهم في الحقبة الراهنة انه يعرف ايضا الوسط الثقافي ويتمتع بثقة قطاعات منه. وفي كلمته التلفزيونية طرح الخطوط العامة لبرنامجه مؤكدا على مواصلة السياسة الثقافية القائمة على مبدأ التعددية وحرية الخلق كما طرح صيغة اوسع للتعاون مع الوسط الثقافي. وخلال لقاء صحفي تناول بجرأة كبيرة الازمة الراهنة في الثقافة والتي كانت كلمته الاولى عنها انه لايملك وصفات جاهزة لها. وعن اليوم الثالث عشر من كانون الاول عام ١٩٨١ الذي اعلنت فيه حالة الطوارى. قال انه يوم لاسابق له في حياة الجيل المعاصر. ومازال صدمة للمجتمع، لوعيه وممارساته الاعتيادية. وقال: هذه الصدمة شملت ايضا قطاع الثقافة، والآثار ستكون اعمق وستدوم فترة اطول بالمقارنة مع الميادين الاخرى. وكانت اشد الالام، وليس في حقل اشاعة الثقافة او الخلق بل في حماية الميراث الثقافي والعلاقة مع الماضي. ونحن البولنديين نرنو دائما الى الماضي في ساعات الشدة، باحثين فيه وليس عن مصادر الازمة فحسب بل عن مؤشرات للتغلب عليها كذلك. والصفة الاساسية للثقافة انها تسبغ الديمومة على الاحداث التي يعيشها الشعب كذلك فالثقافة ليست مهاما انية. وباعتقادي ستبقى طويلا، وبشتى الاشكال، الصور التي تذكرنا بالازمة الحالية. كما سيكون امرا خاليا من الحكمة تجاهل هذه الحقيقة او فرض هذه الصيغة او تلك من التعبير الفني عن تجارب هذه الفترة، او السكوت المتعمد او تقييد ذلك التعبير. فهذا يعني افقارا بالغا لحياة الشعب الثقافية ولوعيه ايضا.

وفي لقائه الصحفي ذكر الوزير الجديد ان الازمات السابقة من فترة المائتي سنة الاخيرة (ويقصد هنا فترة تقسيم البلاد والتي امتدت من نهاية القرن الثامن كارثة الحرب والاحتلال النازي ثم الازمات المتعاقبة من اعوام ١٩٥٦ و١٩٦٨ و١٩٧٠ و١٩٨٠ و١٩٨١) قد شغلت مكانها في الوعي العام وذلك من خلال الخلق الثقافي ـ الرواية والمسرح والفلم الخ.

وعن الظواهر السلبية في الحياة الثقافية كظاهرة الهجرة الداخلية للفنانين والكتاب وشيوع الامزجة المعادية للمثقفين ولدرجة طرح مقترحات بتصفية جمعياتهم، تكلم الوزير الجديد بالاسلوب المباشر. قال: ان الحقيقة التي لايختلف عليها اي احد، هي ان حالة الطوارى، تقيد الحريات العامة وبضمنها حرية الخلق. والاوساط الثقافية تتحمل هذه الحالة بالكاد. وفي ايامنا يكون جزء كبير من النتاج الثقافي مرتبط بوسائل الاعلام الجماعي وكل من يفهم الضرورة القصوى التي استوجبت اعلان حالة الطوارى، يدرك ايضا انها صعوبات عابرة وجزء من ثمن هذه الحالة الذي ينبغي ان يدفع.

وفي سؤال وجه الى الوزير سجلت بعض المحاولات الجارية لاعادة عدد من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ميكانزمات السياسة الثقافية السابقة التي كانت قد صفتها فترة مابعد ١٩٨٠ .

والمقصود هنا العودة غير المحمودة الى مبدأ النمطية الثقافية او الانتقاء المبرمج .

الوزير رد بالقول انها ظاهرة خطرة وهي اسوأ من الوعظية البدائية في الخلق الفني عامة او التقديم المتحيز والمبسط للتاريخ البولندي وبضمنه الثقافي . وقال : ان الفترات الاخيرة دللت على اننا مجتمع تعددي ، ثقافيا ايضا . فمختلف العقائد والفلسفات والتقاليد تتعايش وتعيش الواحدة جنب الاخرى . وقبول هذا التنوع يؤدي الى قبول تنوع اخر في الخلق الثقافي والاخذ بمبدأ التقديم الصادق وتاريخنا وميراثنا الثقافي .

وذكر ايضا ان هذا التنوع بمثابة رد على النزعة المستفحلة في اماكن كثيرة من العالم ، نزعة النمطية . وقال : ان تنوعنا هذا لايعني ترفا ثقافيا او نزعة نخبوية بل نريده انفتاحا وديا على العالم يؤكد مبدأ السيادة في الثقافة والذي يجسد اصرار المجتمع وقدراته على الاحتفاظ بحكمه على مايجري في العالم وعلى ذاته ايضا . وهو حكم ينبغي ان يطرح بدون استعلاء . كذلك بدون الماسوشية المألوفة عندنا . .

كذلك تجنب الوزير رسم صور تفاؤلية للمستقبل القريب خاصة . فالازمة هي الازمة . وتعني كتبا وافلاما وفعاليات أقل . كذلك ادرج عقلانية اكبر في الاستفادة من الفرص التي تقلص عددها الان .

وبرأي الوزير فللأزمة جذور سياسية بالدرجة الرئيسية . والتوصل الى صيغة للتفاهم الاجتماعي يقبلها المجتمع سيكون المفتاح الرئيسي لفتح الابواب التي اوصدتها حالة الطوارئ .

وثمة اوساط كثيرة تجد ان ظاهرة جيجولسكي تعني خطوة اخرى صوب تطبيع الحياة الثقافية والبحث عن مستويات جديدة لطرح مشاكل الثقافة البولندية التي زادتها حدة الازمة العامة التي بدأت في الميدان الاقتصادي وليس منذ امد قريب . واكيد ان ظاهرة جيجولسكي لاتعني انعطافا جوهريا في السياسة الثقافية التي عرفت التعددية والتنوع وحتى في الحقبة الستالينية . وإن كان باشكال محدودة بل هي تعني وقبل كل شي تعاملا اكثر جدية مع مشاكل القاعدة المادية للثقافة ودعوة صريحة للتفاهم ، ويبدا ممدودة صوب جبهة الرفض والهجرة الداخلية التي صار الصمت الثقافي تاكتيكها الوحيد الذي يخشى الكثيرون من ان يتحول الى ستراتيجية . .

ان الانطباع الاول الذي يكونه المراقب للحياة الثقافية البولندية يخص الكم وليس النوع ، في ايام الازمة هذه مما يرتبط بعاملين فحسب : الامكانية المادية المتوفرة وهي متواضعة بالطبع ، وقيام قطاعات من الوسط الثقافي بتاكتيك المقاطعة . ومشاكل الامكانية المادية والمقاطعة ستكون بالطبع على رأس قائمة المشاكل التي يواجهها الوزير الجديد الذي لايعرف بعد فيما اذا كان سيعد الدواء الشافي ويربط الخيوط التي انقطعت ويتوهج الجهد باحلال الوفاق الثقافي . .

ولعل الكاريكاتور الذي نشرته مجلة (شبيلكي ـ الدبابيس) الفكاهية قد مس جوهر الموقف : جيجولسكي بلباس هاملت وينطق امام جمهوره المكون من الفنانين والكتاب : ان تكون أو ان لاتكون . .

عدنان المبارك

رسالة المانيا الديمقراطية

سايكولوجيا العمل الفني وطرق ابحاثها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعاني النقد والتحليل الادبي والفني في كثير من البلدان ولا سيما في البلدان النامية نقصا في القواعد العلمية الموحدة التي لابد من الاستناد عليها في التقييم الصحيح للاعمال الفنية والادبية . ففي بلداننا العربية على سبيل المثال يسير النقد والتحليل للاعمال الفنية في كثير من الاحيان في طرق لاعلمية نتيجة لعدم وجود ناقدين متخصصين . فكثيرا ما نقرأ نقدا ناجما عن الذوق الشخصي او الاعجاب او الحقد الفردي والرأي الذاتي غير القائم على الخبرة العلمية والادبية والفنية الكافية والمجرد من الموضوعية او ناجما عن اتباع النقد الى ايديولوجية معينة يعارض فيها عند النقد الايديولوجيات الاخرى او يؤيدها حسب هواه .

ومعنى ذلك ان لاموضوعية في احكام الناس عامة فما اجدر بالناقد ان يتسلح في نقده برأي موضوعي لاذاتي ، وباحكام وقواعد علمية تجرده وتنزهه عن الحكم الشخصي . فالناقد يجب .

١ ـ ان يكون واسع المعرفة والاطلاع في الموضوع الذي ينقده ولاسيما في حقل الفن والادب الذي لايمكن تحديده بقاعدة واحدة اسوة بالرياضيات او الطب او الكيمياء وانما هو واسع متشعب المقاييس ومرتبط بعوامل مهمة اهمها المشاعر والمواهب غير المحدودة علاوة على الخبرة العميقة الواسعة بهذين الفرعين الغزيرين في دوافعهما واساليبهما الجمالية .

٢ ـ علاوة على سعة الاطلاع بالادب او بفرع من فروع الفن الاخرى كالموسيقى والرسم او السينما او غيرها فمن الضروري للناقد المختص ان يكون على اطلاع بالفروع العلمية الاخرى التي قد تتضمنها الاعمال الادبية والفنية من تاريخ وعلم اجتماع وفلسفة وبايولوجيا وغير ذلك اذ ان الاعمال الادبية كالروايات والقصص والشعر والاعمال الفنية الاخرى قد تكون ذات موضوع تاريخي او فلسفي او سياسي الخ .

٣ ـ ان يكون الناقد ذا خبرة بعلم النفس فيما يخص التحليل والنقد في الاداب والفنون.

وهذه النقطة الاخيرة هي منطلق بحثنا في هذه المقالة نظرا لجدتها وحداثتها وبوادر علماء الادب والفن في ترسيخ هذا الفرع العلمي الجديد الذي مازال غير مكتمل وان ثبتت كثير من قواعده واحكامه في بحوث وكتب ضخمة قيمة ولاسيما في الدول الاشتراكية.

ولبحث هذا الموضوع القيم نسترشد بما كتبه العالم السوفيتي ب. ما يلاخ في مقال طويل نشرته مجلة الادب والفن الصادرة في المانيا الديمقراطية وها نحن نلخص بحثه بمايلي.

قال الباحث: ان سايكولوجيا العمل الفني بصفتها علما تمر في وضع غريب متناقض فكل المحاولات لفهم الخصائص السرية لعمل الكتاب والفنانين الخلاق تثير اهتماما متزايدا لدى الناس ويدل على ذلك سرعة نفاد الكتب التي تصدر حول هذا الموضوع والبث التلفزيوني الذي يتناول اسرار العمل الفني وقد حظي ذلك بشعبية واسعة جدا اذ أن المشكلة في الواقع اصبحت تشد القراء والمتفرجين لتفهم جوهر الفن وخصائص الشخصية الخلاق ونشوء الاعمال الفنية فسايكولوجيا العمل الفني حلقة مهمة من حلقات تاريخ وتطور الثقافة والفكر. وتطبيق مبادئها ذو اهمية كبرى للعاملين في حقل الادب والفن وتكامل قدراتهم ومعرفة موهبة الراغبين في الدراسة في مدارس الفنون العليا. ومن الصواب ما قاله دوستوفيسكي: «ان الكاتب بلا موهبة جندي مشلول الرجل» ففي الادب والفن يوجد جنود ذوو ارجل مشلولة ومن الصعب انقاذهم بدراسة سايكولوجيا العمل الفني ومع ذلك فهذا الفرع العلمي ضروري للتعلم وقد ادخل ضمن برامج معهد غوركي للادب ومدارس المسرح والسينما والرسم في الاتحاد السوفيتي.

ومع ذلك فما تزال بعض الجامعات لم تعترف به مع أنه مبدأ علمي مستقل وان الكتب الصادرة حوله ما تزال ضئيلة العدد وان بعض المعاهد العلمية مثل معهد السايكولوجيا التابع لاكاديمية العلوم السوفيتية لم تدخله في برامجها حتى الان وليس هناك بعد برامج أوصت بها الوزارة المسؤولة ويستثنى من ذلك اطروحات جامعية كانت تحمل مواضيع سايكولوجيا العمل الفني وتوجد دورات دراسية في جامعات اخرى حوله علاوة على الندوات ومما يعبر عن اهمال هذا الموضوع المهم ان بعض الكتب العامة القيمة لم تتضمن سايكولوجيا العمل الفني من ذلك مثلا «سايكولوجيا القرن العشرين» و«تاريخ علم النفس» لمؤلفهما ياروشيفسكي فما هي اسباب هذا الوضع الغريب الذي جابه هذا الفرع العلمي؟

احدهما بقايا التصورات القديمة التي جاء بها علماء الاجتماع السطحيون بان سايكولوجيا العمل الفني لا تصح ان تكون علما وان «الغرفة السرية» للابداع الفني مغلقة باحكام ولا يمكن الدخول اليها. ومماله اهمية بمكان ان هذا الحقل نما وتطور لمدة طويلة على اساس التصورات الذاتية المثالية القائلة بان من المستحيل ادراك العمليات الخلاقة باساليب موضوعية. ولكن مثل هذا الموقف لامبرر له. وقد ادركت لجنة بحوث العمل الفني في المجلس العلمي لتاريخ الثقافة العالمية اهمية هذا الموضوع فاصدرت قرارا بان الوقت حان للتحدث عن الوضع الغريب الذي تمر به سايكولوجيا العمل الفني بصفتها علما وقد دعت اللجنة الى تحديد واجبات هذا الفرع العلمي واهدافه ولهذا الغرض عقد في موسكو عام ١٩٧٨ مؤتمر اتحادي أدى الى تأليف مجلد ضخم يضم بحوثا قيمة حول هذا الموضوع.

ان الاهتمام المتزايد ببحث علم سايكولوجيا العمل الفني ادى الى اصدار سلسلة المجلدات الجامعة تحت عنوان «مسائل نظرية وسايكولوجيا العمل الفني» (٨ مجلدات من ١٩٠٧ ـ ١٩٢٣) وهذه المجلدات تحتوي على ملاحظات قيمة واراء عامة ولكن كما بين راينوف احد مؤلفيها فان المبدأ النظري الاساسي وهو مذهب علم النفس الذي تمسك به غالب المؤلفين لم يتحرر من قيود الاتجاه المثالي القائم على تفسير العالم الخارجي الموضوعي بانه مجرد احساس ولكن هذا التفسير لايشمل بعض المقالات مثل مقالات كورفيلد ولا بشين وكوكيلوفسكي ففي هذه المقالات يوجد جوهر عقلي وهو مراعاة الخاصية الفردية لشخصية الفنان وملاحظة الجهد في تمييزها للحقائق الثابتة للحياة الفكرية لدى الكاتب والملاحظات الذاتية اثناء العمل في المؤلفات الفنية. ولكن الملاحظات الصحيحة التي قدمها الباحثون وقعت غالبا في تناقضات مع افكارهم العامة حول جوهر الفن ولم تستند على علم بحث الاساليب والطرق الايجابية فقد اعتبر من غير المحتمل التغلغل في مجال معقد مثل وعي شخصية الفنان والتمكن من فهم قوانين العمل الخلاق لدى الكاتب ومع ذلك فهناك ابحاث في هذا الاتجاه.

لقد اتضح بشكل متزايد ان قانونية العمل الفني لا تعرف اذا اعتبرت انعكاسا للواقع الموضوعي المنعكس بشكل ذاتي في وعي الكاتب. ومما له اهمية بهذا الصدد كتاب «في ورشة فنان الكلمة» لمؤلفه أ. بيليسكي. ان النظريات التعليمية للعمل الفني رفضها بيليسكي موضحا: ان العمل الادبي ليس ثمرة جنون وانما هو نشاط عقلي هادف اسوة ببقية انواع العمل العقلي» كما قال: ان فكرة ان الابداع الشعري غير واع كليا وكذلك فكرة انه ارتجال (دون تحضير مسبق) يجب ان تقلص جوهريا. وقد دعا بيليسكي الى ضرورة بحث قوانين العمل الخلاق.

ومن الضروري ربط سايكولوجيا العمل الخلاق الفني بنظرية الانعكاس المادي الدايلكتيكي. وقد تضمن هذا الاتجاه كتاب «في مختبر الكاتب» لمؤلفه ميدفيديف. فانطلاقا من المبادىء النظرية لانعكاس الواقع في وعي شخصية الفنان فسر هذا العالم عبارات كتاب ادباء حول دور الخيال واصناف الواقع الفني وظروف المنطق الداخلي للعمل الفني ومنطق معرفة الحياة والايحاء الخ. ولكن محاولته هذه غير متكاملة. والمقطع الوارد حول عملية الابداع جاءت وصفية وقد تزايد الاهتمام بالمشاكل النظرية لبحث العمل الخلاق للكاتب وسايكولوجيا العمل الفني فظهرت كتب مهمة على مختلف المستويات ولمختلف القراء مثل كتاب «عمل الكاتب» الصادر في موسكو ١٩٦٢ لمؤلفه زايتين. وسايكولوجيا العمل الادبي، لينينغراد ١٩٦٠ لمؤلفه كافاليوف وكتاب «الكاتب وعمله» (موسكو ١٩٦٦) لمؤلفه لينوبل. وسايكولوجيا الفن الذي الف سنة ١٩٢٥ وطبع في ١٩٦٥ و ١٩٦٨ لمؤلفه فيغوتسكي. وكل هذه المؤلفات وجهت نقدا للنظريات المثالية واوضحت افكاراً اشتراكية حول العمل الفني. وهي مهمة في ايضاحها وتحويلها سايكولوجيا العمل الفني الى علم مستقل. فكتاب سايكولوجيا الفن لفيغوتسكي ذو ملاحظات قيمة في نقد الذاتية والديماغوغية والسطحية ولكن كثيرا من افكاره لا يلائم التصورات الحالية لأنها عزلت نتيجة العمل الفني من عملية الابداع والتقبل من قبل القراء وحسب رأيه يفضل ترك دراسة سايكولوجيا الفن المحضة واللاشخصية والتخلي عن ربطها بالمؤلف والقارىء وانما ان تستنبط عملية الابداع من بحث بناء العمل الفني وهو لم يفكر هنا في بحث شخصية الفنان المبدعة ونشوء اعماله وديناميكية ومراحل هذه العملية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومن الكتب المهمة «سايكولوجيا العمل الادبي» للعضو الاكاديمي البلغاري ميخائيل ارنا ودوف. وقد دحض فيه نظرة عدم التمكن من معرفة العمل الابداعي هذه النظرية التي ماتزال شائعة في فلسفة وعلم جمال المثاليين.

ومن الاعمال القيمة حول ذلك كتاب «كيف الف كتاب عظيم» لمؤلفه سايدينشنور حول «الحرب والسلام» لتولستوي وكتاب «السير الذاتية الثلاث» لمؤلفه شوانوف حول «انا كارنينا» و«البعث» و«اخر مؤلفات تولستوي وهناك مؤلفات وابحاث اخرى حول الورشة الخلاقة» وهي تتسم باراء مختلف الكتاب حول اعمالهم انفسهم ومن هذه المجموعة مقالات حول السيرة الادبية لمختلف الشخوص ومصير الكتاب بعد طبعه وعدد مثل المقالات غزير كما هناك اعمال مكرسة للمبادىء العامة للنشاط الخلاق للكتاب والفنانين الكلاسيكيين والروس وهي متباينة في طبيعتها فبعضها يرى من الواجب اطلاع القراء على تاريخ قصير لاعمال مهمة ولتكنيك كاتب معين. من ذلك كتاب تشولكوف «كيف عمل دوستويفسكي» موسكو ١٩٣٩ وبعضها استند على تحليل اقوال وتعبيرات كاتب معين نفسه حول اعماله من ذلك كتاب غودسي «كيف عمل تولستوي» موسكو ١٩٣٩.

ان موضوع سايكولوجيا العمل الفني هو بحث قوانين القوانين العامة والخاصة لانطباعات الفنان عن الحياة في صنع الاعمال الادبية والفنية. وهنا يعتبر العمل الخلاق عملا تحدده نظرة المؤلف للعالم والظروف التاريخية والاجتماعية والخصائص الفردية للشخصية. وتبحث عملية الابداع الفني في الدينامية من المرحلة الاولى (نشوء الدوافع الموضوعية والذاتية، ولادة الافكار والشخوص وبلورتها) حتى مراحلها الوسطى والنهائية. وسايكولوجيا العمل الفني ينبغي ان توضح كامل الاتجاه الفكري الداخلي للتفحص والتنويع في عملية تجسيد الفكرة الاساسية وهي ستراتيجية العمل الفني. وانطلاقا من تصنيف وتبويب ميزات معينة لعمل الكاتب والفنان يجب الكشف عن الخصائص النموذجية لعملية الابداع في اتجاهات معينة من الادب وفي مفردات اصناف فنية ويضاف الى ذلك عمليات العمل الجماعي الذي تؤديه الفرق والاجواق والافراد في الموسيقى والاوركسترا الخ ومن مشاكل سايكولوجيا العمل الفني دراسة تقبل القراء والمتفرجين للاعمال الفنية والادبية لأن الفنان في اثناء عملية الابداع يسترشدبنوع معين من المتقبلين، وعملية التقبل نفسها تولد بدرجة معينة عملية الابداع الفني.

وسايكولوجيا العمل الفني مسؤولة ايضا عن مشاكل الخيال والالهام والوحي وغيرها ولكن في ظل عمليات الابداع ووظائفها التركيبية فالعملية بالذات هي المفهوم المركزي في تعريف موضوع سايكولوجيا العمل الفني بصفتها مبدأ قائما بذاته.

فكيف يجري بحث هذه العملية وبأية الوسائل وما هي الطرقُ لذلك؟

ان الطريق الرئيس هو الاجراء القائم على اساس كشف اساليب البحث وهو يشتمل على استخدام دراسة شامل النظام القائم على جميع الحقول العلمية في مراكز الابحاث فتطبيقا لسايكولوجيا العمل الفني تفتتح دراسة النظام امكانية لتقديم صورة كاملة لعملية الابداع الفني وبحثها في ترتيب معين.

ويلي ذلك بحث الاساس الذي نشأت عليه اعمال الكاتب المعني او الفنان في تفصيلاتها واصدار الحكم على طابع عملية الابداع لدى الكاتب والفنان بصورة عامة. ومرحلة اعلى (انطلاقا من قاعدة الكشف عن اساليب النظام) لهذا الترتيب هي التحليل المقارن لعمليات الابداع من قبل مختلف الفنانين وفق خصائص معينة، اي تحليل نماذج عمليات الابداع اذ ان هذه العمليات قد تحمل سمات مشتركة مهما كانت فردية. ان نموذج عمليات الابداع مشكلة جديدة ماتزال غير مبحوثة وهي تبشر بامال كثيرة لسايكولوجيا العمل الفني. وامكانية اخرى لدراسة النظام هي بحث التفكير الفني الذي هو بدوره عملية ابداع. وفي الخوض بهذه الابحاث ننطلق من فكرة ان التفكير الفني هو النظرة الى العالم والنظام الفني الفردي من قبل المبدع في تأثيرهما المتبادل غير المنفصل احدهما عن الاخر في حركتهما وليس فقط في المبادىء المتبلورة التي يعينها اصطلاح «الاسلوب الفني» في مفردات الاعمال في الوعي الخلاق من قبل الفنان تتلاحم بشكل مرتبط عضويا مختلف عناصر التفكير مما هو عقلي او تصوري، وعناصر الخبرة والخيال والالهام والمنطق والذكريات المرئية والعاطفية وما يرتبط بها من فروع وهذه العناصر تتطلب في تركيبها الخاص ميزة نظام تعين الخصائص الفردية لعملية الابداع وتفصح عن نفسها في ديناميتها - اي في نشوء وتطبيق الفكرة الايديولوجية والفنية - ان اوضاع المشكلة التي تنشأ في اثناء دراسة عمل ما تحل باشكال مختلفة وتعتمد بالاضافة الى عوامل اخرى، على نماذج التفكير الفني التي يمكن تصنيفها كما يلي: -

النموذج الفني التحليلي الذي يتسم بوحدة الفكرة والصورة ويتكون كذلك من عناصر تحليلية وحسية ثابتة للابداع الفني الذي يتسم به الكاتب الواقعي، والنموذج الذاتي التعبيري اذ - ولا سيما مثلا لدى الرومانسيين - يتغلب التلوين الحسي والعاطفي للعرض على الاتجاه التحليلي الضعيف نسبيا في النموذج العقلاني الذي يتضح بصورة خاصة في المذهب الكلاسيكي بتغلب الفكرة على الصورة. وبطبيعة الحال فان هذا التصنيف غير جامد فهناك نماذج وسطى وانتقالية للتفكير. وعلاوة على ذلك هناك انطلاقا من عمليات ابداع مختلف الكتاب امكانية لابداء الحكم حول اساليب عمل وابداع لا فقط وفق نتائج العمل او الاعمال المتكاملة وانما نتفحص نشوء هذه الاساليب ودينامية النشاط الخلاق.

هذه الدراسة المتشعبة للنظام في بحث التفكير الفني معقدة جدا وبغية تحقيقها لابد من بذل جهود من قبل مجموعة من العلماء.

وفي بحث عناصر الوحي والخيال والقدرة على ربط التصورات يستخدم الباحثون غالبا اساليب توحد علم النفس بعلم التشريح لنشاط الاعصاب العالي ولعلم الكوبرنتيك. ان طريقة الدراسة السايكولوجية تمكن من ادراك ظواهر اللاوعي بشكل اعمق، هذه الظواهر التي يؤدي عدم فهمها بصورة صحيحة الى عدم ادراك قانونية التفكير العامة والعلاقة بين العقل والالهام وبين ما يمكن ادراكه وما يمكن تصوره. وبما ان علم النفس المادي معترف به جوهريا لتفهم العمليات السايكولوجية بصورة عامة وانه اصبح متبعاً في كثير من الاعمال الواردة في حقل علم الجمال وقضايا الابداع الفني فان استخدام علم الكوبرنيتيك في هذا الحقل مايزال في مرحلته الاولى. وهنا يمكن ربط وسائل واساليب علم النفس والتشريح بشكل مثمر.

وفي السنوات الاخيرة حظيت باهتمام بالغ مشكلة قضايا اللاوعي في نظام (الوعي - اللاوعي) ولا سيما في بحث التفكير العلمي. وقد جرى تحول ما في تطبيق الاساليب العامة لبحث هذه الظاهرة في التفكير الفني. وقد تناول علاج هذه المسألة الكتاب الصادر بأربعة مجلدات بعنوان «اللاوعي» الذي الفه عدد من العلماء في ١٩٧٨ في تبيليس وقد نوقش في مؤتمر عالمي حول مشاكل النشاط السايكولوجي اللاواعي في اكتوبر ١٩٧٩ وفي المجلد الثاني منه مقطع (شكل ظواهر النشاط السايكولوجي اللاواعي في تركيب الاحساس الفني والابداع

الفني) وردت مقالة تصف طابع الكشف عن طرق واساليب التحليل ومقالات حول كيفية تطبيق هذه المسألة على الادب وبعض اصناف الفن. وقد خصص في الكتاب ايضا حقل مهم لمسألة التجريد المادي والاسس السايكولوجية لظواهر الامور اللاواعية. وهذا العرض كما اكده المؤلفون يوضح كيفية تحديد عوامل معرفة هذه الظاهرة وطابعها بعوامل اجتماعية وعوامل اخرى حول النظرة الى العالم وذلك مهم جدا لتعميم قوانين الابداع الفني وتقبله من قبل القراء والمتفرجين وعلى اساسه يمكن أيضا بحث الظواهر الغامضة المحاطة بالاسرار مثل العمل في اثناء النوم أو أشكال ظواهر الامراض النفسية في الفن.

لقد تطور علم النفس في السنوات الاخيرة بصفته علما بشكل ناجح فالابحاث المتعلقة بتحديد الظواهر السايكولوجية وخصائص العمليات النفسية لسايكولوجية التفكير وبناء الشخصية برهنت على ثمرتها الجيدة. وقد حظيت بالاهتمام الواسع مشاكل دراسية معقدة مثل تفسير الالهام واللاوعي وقد اصبح ربط علم النفس بعلم التشريح المادي للنشاط العصبي العالي محكما وثابتا وهذا مهم لسايكولوجية العمل الفني.

وفيما يخص المادة الموضوعة تحت تصرف ابحاث عمليات الابداع الفني فلا يمكن غض النظر عن هذه المادة وحتى الان لا توجد مراجع موحدة ومبوبة في المكتبات للحصول على تصورات دقيقة عن مواد «الورشة الخلاقة» للفنان والكاتب واعمالهما السابقة ومسودات عملهما ومذكراتهما اليومية ورسائلهما وملاحظاتهما الخاصة وما يخص من ملاحظات حول ابداعهما. كل ذلك مهم للبحث النظامي ومع ذلك فكثيرا ما تكون تلك الملاحظات التي يدونها الكاتب او الفنان نفسه عن عمله غير دقيقة كما تكون عمليات العمل الخلاق غير متكاملة وعليه فلا يعتمد عليها دائما ولكنها على كل حال مهمة في البحث والتمحيص وكثير من الامور يماط اللثام عنه في اعمال فنية نفسها مثل ذلك المثل الكلاسيكي وهو رواية توماس مان (نشوء الدكتور فاوستوس) وهو بحث من قبل الكاتب نفسه عن عمله الخاص اي «رواية داخل رواية» وهناك اعمال اخرى مشابهة في اصناف اخرى. وفي الآونة الاخيرة تزايدت جهود كتاب الادب في الكشف عن اعمالهم الادبية بتخصيصهم صفحات في كتبهم حول اسلوب عملهم ونشوء افكارهم الخ لاقامة صلة بينهم وبين القراء حول ما جرى في اثناء العمل والكتابة ومن الامثلة على ذلك رواية «مشية لمدة ساعتين» لمؤلفها كافارين ١٩٧٨ التي تخللتها افكار الكاتب حول عمله. وكذلك القصة الممتعة «حائكة الدانتيلا» لمؤلفها الكاتب الفرنسي باسكال لين وقد اوضح كاتبها انواعا مختلفة من الشخوص وحياتها موضحا اسباب كون هذا النوع خاطئا؟ ولماذا اختار النوع الاخر وحده. ومثال بارز اخر قصة الكاتب الياباني اكوتا غاوا وهي «راشومون» التي اخرجت فلما وقد ادخلت في القصة اوضاع مختلفة ولكن دون حل لوضع المشكلة. ومثل هذه الابحاث ذو قيمة في بحث عمليات الابداع الفني.

ولكن المصدر الاهم للباحث هي الاوراق الاصلية التي يخطها الكاتب او الكاتب والدراسة والتصاميم التي يبدأها الرسام والمواد التحضيرية لاخراج المسرحية او الافلام وباختصار كل ما يثبت دينامية العمل الخلاق وتطور الفكرة الاساسية له واكبر النجاحات في استخدام مثل هذه المصادر ما يبرهن عليه علم الادب حيث يتضح الاتجاه المتقارب بين النصوص وبين دراسة المخطوطات الاصلية لدراسة سايكولوجيا العمل الفني. ان دراسة قانونية عمليات الانتاج الموسيقي لم يبدأ في الاتحاد السوفيتي الا قبل سنوات. وكذلك فن السينما والمسرح وبعض اصناف الفنون الاخرى والرجوع من اجلها الى خبرات علم الادب مهم لبحث عمليات الابداع الفني.

وفيما يلي مبادىء الكشف عن اساليب بحث وتحليل «الورشة الخلاقة» للكاتب وتطور الاعمال الادبية باختصار.

١ ـ مواد التحليل هي مخطوطات الكاتب التي يجب ان تدرس بصورة لا ميكانيكية وانما بتعمق في دينامية فكرة المؤلف الاساسية.

٢ ـ بواسطة دراسة الفكرة الاساسية بامعان في جميع المراحل من المسودات الاصلية والخطط والنصوص الخاصة المختلفة حتى مختلف مراحل العمل واكمال النص النهائي يجب تقصي آثار افكار الكاتب ونضوج وتطور افكاره ودوافع واختيار النوع الختامي المؤدي الى تكامل العمل.

٣ ـ المطلب الدراسي الرئيس ليس فقط التعليل المنطقي والعلمي المحكم وانما كذلك استخدام الصنف المباشر من علم الجمال والذي هو الزامي لاستنباط كيفية تطور الفكرة الاساسية.

٤ ـ وطبعا ان النص مبدأ يخدم التحضير العلمي لمطبوعات الكلاسيكيين وهو مادة مهمة لاصدار الحكم حول عمل الكاتب ونعني بذلك بحث مخطوطاته وهذا مهم ايضا لمعرفة عمليات الابداع في ديناميتها من نشوء وتطور الى تحقيق الفكرة الاساسية. وفي الارشيفات كنوز من المخطوطات تشجع متابعة عملية الابداع. ومماله اهمية بمكان المقابلات ومختلف المحادثات التي تجري مع الكتاب والفنانين رغم ان كثيرا منها لا يميط اللثام عن شخصية المؤلف بدقة. ولعل الاستفتاءات أيضا تساعد لتكون احد مصادر العمل الفني ان كانت ذات مستوى متحرر من القوالب الجامدة واخيرا فان هذا المبدأ العلمي لابد ان يتنامى ويتطور على مدى الزمن او يتجدد في النظرية العامة للعمل الفني ولتقبله الفني من قبل الجمهور.

مرتضى الشيخ حسين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسالة المانيا الغربية

كاتب إيراني: لم يحصل لثورة في التاريخ، أن تصَّرفت مثل هذا التصّرف الوحشيّ ضد حضارة وقيم وحياة شعبها!

بهمان نيرومانـد، كاتب إيراني، ولد في طهران سنة ١٩٢٦ وحصل على الدكتوراه في الأدب سنة ١٩٦٠ من جامعة توبنكن في المانيا الغربية عن أطروحته حول (بريخت) نشر عام ٦٦ ـ ١٩٦٧ كتاباً بعنوان (إيران: نموذج دولة نامية) حيث عُدَ هذا الكتاب من أهم ماكتب آنذاك في تحليل نظام الشاه، كما أعتبر من أشدّ منتقديه.

عمل بهمان مع الحركات الوطنية الأيرانية ضد نظام الشاه، وبعد قيام الثورة في إيران وسقوط نظام الشاه، عاش في أوربا فترة كممثل لمجلس المقاومة الوطني بتكليف من الحكومة الأنتقالية (حكومة بازركان). وبعد إستيلاء وإنفراد الملالي بالسلطة، انضم الى حركة المعارضة. وفي هذا المقال الذي نشرته له صحيفة (دي تسايت) بتاريخ ١٧/ ١١/ ١٩٨٢ حلّل بهمان، الوضع الحالي في إيران

انطلاقاً من الخلفية التاريخية . . أي من نظام الشاه ومحاولاته في تحديث إيران بجّرها عنوة وراء مظاهر الحضارة الغربية البعيدة كل البُعد عن (هويّتها القومية) . وعلى الضدّ من ذلك وقف الملالي في محاولة لجّر إيران الى العصور الوسطى . . وما بين محاولة الشاه ومحاولة خميني . . ضاعت أماني وإشتياقات الشعوب الأيرانية في الحرية والأستقلال والتقدم والأستقرار . . بل غرقت في برك الدماء والأنحرافات التي فجّرها وغذاها خميني وزمرته بكل وسيلة .

إن بهان يؤكد في مقالته هذه التي نشرتها الصحيفة المذكورة تحت عنوان (نظام الملالي : جحيم) يؤكد أنه لم يسبق لثورة أن تصّرفت مثل هذا التصرّف الهمجي ضد حضارة وقيم وحياة شعبها ، إن نظام خميني هو نظام التخريب والتدمير والسفك ، نظام الأشخاص المملوئين حقداً وتأزماً على كل ما هو إنساني ، النظام الذي حوّلت فيه الثقافة الى همجية ، والأنسانية الى عداء للانسان ، والحب الى حقد ، والبناء الى هدم ، والنظام الى فوضى ، والسرور الى حنق ونحيب . . إنه النظام الذي لم يعد يملك غير الوسائل اللاإنسانية ومنها الحرب ضد العراق . .

إن قراءة هذه المقالة المملوءة مرارة وحزناً ، "نكشف بكل وضوح كيف استولى خميني على السلطة بأستخدام شتى أساليب الخداع والأكاذيب في البدء ، ثم وسائل القتل والتدمير . . كيف حوّل ثورة الشعوب الأيرانية ، الى مذبحة لهذه الشعوب . . .

نظام الملالي . . جحيم :

«ان افتخار صاحب الجلالة ملك الملوك وشعاع (الآريين) بـ(الحضارة العظيمة) التي وعد بها الشعب الايراني هذا القرن . . انتهى في مستنقع . والشاه الذي اعماه بريق المدنية الغربية والمجتمع الاستهلاكي ، توجه نحو القومية والتقليد الايراني لانقاذ حكمه المتداعي . وقد استحضرت ارواح الملوك القدماء مثل داريوس وكيروس وكسرى ، وببركة أمريكا قدم الامبراطور نفسه كخليفة لهؤلاء . وفي (بيرسبولص) حيث دعي سادة جميع البلدان ركع الشاه عند قبر كيروس وبيده سيف ذهبيّ وهتف قائلاً : «نَمْ قرير العين فأننا يقظون وبالمرصاد . » ولكن كان بوسع كلّ واحد ان يرى بأن اللباس الرسمي الزاهي الذى كان يرتديه الشاه ، وحُلّل الامبراطورة ، وقد صنعت في بيوت الازياء الباريسية . والاطعمة والمشروبات وحتى الزهور والمجوهرات التي جيء بها من غرب اوربا وامريكا . . كلُ هذه الاموال كانت من مردودات النفط الذي سمح الامبراطور لنفسه أن ينفقها على ضيوف جلالته ! بينما يجوع القسم الاكبر من الشعب الايراني ويأكل سكان بلوجستان وستان التبنَ ونوى التمر ، ويعيش الالآف من الناس في اكواخ في اطراف المدن ، لاتليق بكرامة الانسان . . ساد في (بيرسبولص) الفرح والاحتفال . . . وأذيع على الشعب من التلفزيون والاذاعة ومكبرات الصوت كيف ان الامبراطور على عرش الطاووس قد عرف بحضارة عظيمة وحَلُمَ احلاماً غريبة من الف ليلة وليلة ومن الشرق والعادات الشرقية . . صيغت كلها في قالب مسرحي ووضعت لوحات زيتية وصدحت موسيقى الكترونية قام بها فنانون غربيون وايرانيون مُقلِّدون للغرب . . وليس لكل هذا علاقة بتأريخ ايران وحضارتها ، ولا بهموم وأماني واحلام الشعب الايراني .

لقد كان على الجماهير فقط ان تقف على ارصفة الشوارع تلوّح بالاعلام للسيدات والسادة العظام الذين يجلسون في سيارات امريكية فارهة يهزّون ايديهم من وراء زجاجها الازرق الذى لايخترقه الرصاص لقد كان الاحتفال في بيرسبولص يرمز الى طبيعة وتصورات القصر الامبراطورى ، وكذلك العشرة الآف شخص الذين ينعمون في الثراء ، وقد اقتسم الغنيمة اصحاب المصانع وتجار المخدرات ومدراء الشركات وكبار موظفي الدولة بينما حافظ على الهدء والنظام جيش مدجج بالسلاح وجهاز مخابرات يقظ وكون جزء من الطبقة المتوسطة قد حصل على شيء من ثروتهم ، فأمرٌ لم يكن من تخطيطهم وانما من طبيعة النظام نفسه ، نظام لا يتوجه الى تلبية احتياجات البلاد وانما الى السوق العالمية ورأس المال الاجنبي . إن الزمرة التي كانت تحكم اكثر من ٣٥ مليون انسان ، انما هي شرذمة عديمة الثقافة لم يعرف لها التأريخ الايراني مثيلا . . . فبين عشية وضحاها أصبح الاقطاعيون والتجار ، رأسماليين كباراً ، فتصرفوا مثل فلاح يزور مدينة كبيرة لأول مرة في حياته . . لقد كانوا غير منتجين تماما ، يتهافتون كليةً على الاستهلاك ويرتبطون بالغرب ويفتشون هناك عن الصورة النموذج . وكلما توجه المرء نحو الغرب في كل مفردات حياته ، كلما كسب هيبة ومركزا ـ في عرْفهم . فمن لا يعرض أيّ فلم يعرف نهاية الاسبوع في باريس اولندن او نيويورك أومَنْ لايعرف اين توجد المطاعم الفخمة ولا يزورها ، لاينظر اليه في الطبقة الايرانية الراقية ، نظرة اعتبار . .

وهكذا تكون في المجتمع الايراني عالمان يختلفان في مجالات الاستهلاك والسلوك الاجتماعي وحتى اللغة ففي بعض المنتديات الليلية للطبقة الراقية قلّما يتحدث المرء بالفارسية ، فقد اعتادوا التحدث بالانكليزية او الفرنسية . . أو إستخدام الكثير من الكلمات الاجنبية .

ان مدينة طهران تقدم صورة واضحة لكلا العالمين : ففي الشمال تقوم المنازل الفارهة ذات الطراز المستورد والحدائق الكبيرة والشوارع الواسعة المسيجة بالاشجار ، بينما في الجنوب المنازل قديمة ، متداعية رصفت لبعضها البعض الآخر ، اكواخ من الطين . وبيوت أشبه بالجحور . ان (الثقافة) التي حصلت عليها الطبقة الراقية مع الوقت لاتعني سوى التقليد السيء للمجتمع الاستهلاكي الاوربي ـ الامريكي ـ . وقد بات واضحا ان هذا النوع من التحديث والاصلاح ينخر في هويَّتهم الخاصة وثقافتهم المحلية ، ويهددها بالدمار ان الاجراءات الاقتصادية الارتجالية ، والفساد المتفشي في الوزارات ودوائر الدولة وتعسف السلطة السياسية ، وغياب الحريات الديمقراطية أدت أخيراً الى ازمات اقتصادية واجتماعية . وقد جاءت محاولات النظام لوقف التداعي من خلال التسليم جزئيا بحقوق الشعب ، جاءت متأخرة ، ففي خلال اشهر قليلة أخذ عشرات الالوف من الناس يتظاهرون في الشوارع طوال اليوم ثم اصبح عددهم بالملايين ، اما في الليل فقد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كانوا يصعدون الى سطوح المنازل ويطالبون بأسقاط النظام . . وأخيراً جاء دور عالم آخر، عالم غير متجانس ولكنه مُتّحد في الغضب ضد الأضطهاد ويملؤه الأملُ بالمستقبل والحرية والاستقلال. ولكن كيف يكون المستقبل؟ كيف هي ملامح الحرية؟ ومن خلال أيّ شيء يتحقق الاستقلال الوطني؟ هذه الامور لم يكن متفق عليها بين المجموعات والتيارات السياسية. ان الديكتاتورية لم تمنع فقط قيام منظمات سياسية وانتشار الرأى والانتعاش الحر حول مستقبل البلاد، وأنها حالت أيضاً دون تنامي الوعي الاجتماعي.

في مثل هذه الاوضاع من البلبلة السياسية وغياب البديل الواضح عن نظام الشاه، بدأ اندلاع الثورة. لقد بدأتْ في حفل عام أقامه اتحاد الادباء الايرانيين في معهد (غوته) بطهران وأستمر عشر ليال متتالية ألقى خلاله الشعراء الثوريّون قصائدهم الممنوعة، بينما احتشد اكثر من عشرة آلاف شخص في الشوارع المحيطة بالمبنى يستمعون الى ادبائهم، وكأنما أشعل المذياعُ برميل البارد، أعقبت ذلك اضطرابات في المدارس والجامعات وتظاهرات جماهيرية في المدن واضطرابات في المصانع وحتى في الدوائر والمؤسسات الحكومية وأخيراً وليس أخراً أغلق البازار أبوابه. وهكذا قام كل مواطن بنصيبه لكي يجعل الدولة عاجزة عن التصرف. وبرزت الجوامع كأفضل مكان للتجمعات. . لكنّ حضور اكثر من مائة ألف رجل دين ينتشرون في أرجاء البلاد ويستخدمون نفوذهم بين الناس، ويعملون كمحرّضين سياسيين ومنظمين قد منح رجال الدين المسلمين، الفرصة، خصوصاً في المرحلة الأخيرة من الأنتفاضة الشعبية لأن يطبعوا الحركة بطابعهم. فمن خلال الطقوس الدينية الدعائية واعادة إحياء الاستشهاد المتصف بروح مثالية، تمكن الزعماء الدينيّون من بسط نفوذهم، وخاصة من خلال النفوذ الكبير الذي راح يتمتع به آية الله خميني، الذي رحل الى باريس قبل سنة من سقوط الشاه بعد إقامة طويلة في العراق. وفي باريس وعد الخميني الشعب الايراني بجنة على الارض (فصار . جحيماً) لجميع سكان البلاد، متدينين أو أقليات ملحدة، شيوعيين او اشتراكيين يُمنحون نفس الحقوق والحريات كما وعد النساء أيضاً بالمساواة. . وأنه سوف لايسمح في المستقبل بملاحقة أيّ شخص او اعتقاله او تعذيبه بسبب اعتقاده السياسي، لن تكون هناك رقابه على الصحف، ووعد الفقراء والمشردين بالعمل والسكن! واضافة الى ذلك فقد وعد بأن لايتسلم أيُّ رجل دينٍ منصباً حكومياً! كل هذه قد ملأت الشعب بالامال. . وخلال وقت قصير أصبح الخميني زعيم الثورة الايرانية بلا منازع! وعندما عقد زعيم الجبهة الوطنية سنجابي، الذى يعتبر ممثلا للحركة الوطنية الديمقراطية تحالفا مع الخميني، باركته أيضاً المجموعات اليسارية والمتطرفه، وبدا حينذاك وكأن ـ المعارضة مستعدة لأستلام السلطة!

شعارات المخيّلة!

ـ ان ساعة نظام الشاه كانت قد دقت عندما أعلن عمال النفط الاضراب وتوقف سيل النفط أصيب عصب حياة الدولة وتقرر مصير النظام. ومن ذلك الحين لم يعُد هناك وجود لحكومة. فلمرة الاولى في التاريخ الايراني تسلم السكان مقاديرهم بأيديهم. وهذا هو بالذات ما اراده (مجلس المقاومة الوطني) الذي تكاتفت فيه اكبر المنظمات التقدمية في البلاد مثل المجاهدين الشعبيين وحزب كردستان ـ الديمقراطي وشخصيات مثل بني صدر. وفجأة لاحظ الناس بأنهم قادرون على أن يحكموا بأنفسهم وساورهم شعور بأن الحكومات يمكن الاستغناء عنها. فشكلوا عفوياً لجاناً محلية لتأمين التموين الذاتي بالمواد الغذائية. وسار تموين واسعاف المسنين والمرضى والفقراء والمعدمين بدون صعوبات تذكر عن طريق صناديق مشتركة. وسهرت لجان عمال وفلاحين على رفع الأنتاج، كما تطوعت قوى اختصاصية واطباء ووضعوا انفسهم في خدمة اللجان وتجمعات المبادرات والمجالس. وفجأة أخذت شعارات وأناشيد الثورة تُعبّر عن الخيال الذي طال سباته. وقرأ المرء في الصحافة وسمع من الاذاعة ومن على شاشة التلفزيون أفكاراً ووجهات نظر وتحليلات لم تكن لتخطر على بال سابقاً، كما شهد الفنُ والأدبُ إزدهاراً لم يسبق له أن كان.

في ذلك الوقت لم يلمس المرء روحاً عداونية بين السكان ولاحتى في حركة السير الفوضوية التي كان يشرف عليها عشرات الألوف من رجال الشرطة حتى ذلك الحين، حيث قام متطوعون من السكان بتنظيمها. وأختفت تماما المشاجرات والنزاعات المعهودة في حوادث الاصطدام، وانخفض عدد الحوادث الى حد ادنى. وأذا وقع حادث اصطدام، مثلاً، كان السواق يتصافحون ويتعانقون ويهتفون: (الموت للشاه) ويتخلون بكل سخاء وكرم عن كل حق لهم بالتصليح او تعويض الاضرار. كما لم يعد هنا (وجود تقريبا للسطو والاعتداءات السرقات والاغتصابات وغيرها من الجنح الجنائية. وفي الجامعات التي فتحت أبوابها للسكان، كان النقاش يدور حول كل المسائل العملية للادارة الذاتية الاجتماعية. وفتح أصحاب المصانع مختارين أبواب مصانعهم وسمحوا للطلبة وللمثقفين ورجال الدين بولوجها لكي يتحدثوا مع العمال والمهندسين حول التنظيم الجديد في ادارة المصانع والانتاج والتوزيع. وقد شهدت مراراً بنفسي كيف أعلن أصحاب مؤسسات بفعل الشعور السائد في كل مكان، عن استعدادهم للتخلي عن

حقوقهم لصالح ادارة ذاتية ومشاركة العمال.

ان تغييراً تاما في تقدير القيم كان قد حصل. . وكانت ملايين النساء المضطهدات قد توصلن بفضل فعاليتهن في النضال وتفانيهن اليومي، الى ثقة بالنفس لايمكن للنساء الاوربيات العاملات منذ سنين وراء المساواة الا أن يحلمن بها. وبدون اى تخطيط، وبصورة عفوية تامة، تطورت ثورة ثقافية في ايران في غضون سنة واحدة. وحمل الى مباني الجامعة على الاكتاف في طهران مساجين سياسيين قضى بعضهم ١٥ سنة أواكثر من حياتهم في سجون الشاه. وهناك في الجامعات والشوارع المجاورة تجمع اكثر من مليون انسان، وعندما اراد اكثر المساجين شهرة أن يبدأ بالقاء كلمة، لم يقو على ذلك بتأثير انفعاله بالجو الذى حوله. فساد صمت لايوصف، واعتقد أننا جميعا قد استولت علينا ـ حينذاك ـ فكرة واحدة هي: أن ما حملناه طليلة ٢٥ سنة لا يجوز له ان تعود لن يعود. . . ! ان هذا الرجل الذى صمت أمامه لدقائق مليون انسان، احتراماً له،

ARCHIVE http://archivebeta.sakhrit.com

قد أعدم بأسم ايات الله كعدو للثورة في شهر كانون الاول من العام الماضي. ومنذ شهر اب ١٩٨١ حتى اليوم رمي حسب الارقام الرسمية اكثر من عشرة الاف بالرصاص. وكان معظمهم فتيان. اما عدد المساجين السياسيين فيقدر ما بين ٤٠ ـ ٥٠ ألف سجين.

ان الشاه قد غادر البلاد هرباً، وخميني عاد الى ايران، وبلغ عدد الناس المتجمهرين لتحيته آنذاك حوالي الستة ملايين.. وبذلك وفَّر الاسناد الذي تلقاه خميني، كل الشروط التي يمكن ان تتوفر لزعيم ثورة.. **ولو أن خميني فهم رسالة الثورة ولبن أماني وحاجات السكان الى الحرية والديمقراطية وتقرير المصير والاستقلال، لما كان اليوم أربعة ملايين عاطل عن العمل ومليونان من مشردي الحرب، ولكان لايزال على قيد الحياة الـ ٢٠ الف ضحية في الحرب والـ ٢٠ الف كردي مقتولاً وسائر الذين لفظوا الأنفاس تحت التعذيب والرمي بالرصاص.** ولكان بأمكان إيران أن تكون قدوةً ليس فقط للمنطقة بأسرها فحسب بل وكذلك للعديد من بلدان العالم الثالث.. لكن خميني كان قد قرَّر ان يقيم دولةَ الله على الارض! وأوحىٰ بتعيينه لبزركان رئيساً للوزراء بأن الميثاق المعقود في باريس بين التكتلات الديمقراطية الوطنية ورجال الدين سوف يحافظ عليه في الفترة التالية على الاقل. فحتى المنظمات اليسارية والديمقراطية المتطرفة مثل الفدائيين الشعبيين والمجاهدين الشعبيين الذين يعود اليهم الفضل في الانتصارات الحاسمة خلال ايام الشاه الاخيرة، تمتعوا موقتاً مع بعض التقييد بحرية النشاط السياسي. كما وأن تقييد حرية الصحافة والأحزاب والاجتماعات قد قوبلت في البدء بالاحتمال. فالسلطة الجديدة كانت بحاجة الى الوقت من أجل التأهب ولكي تصهر الاسلحة لسيطرتها ـ جميعاً!

الايام الاولى بعد تسلم السلطة كانت مكرسة لاعمال الانتقام من كبار موظفي النظام القديم الذين اعدم قسم كبير منهم رغم استعدادهم للاعتراف بكل شيء ولتقديم معلوماتهم الى النظام الجديد، بل إن يساريين رحبوا بهذا الأجراء الثوري لكنهم لم يلاحظوا بأن التضامن الذي تحقق قد يتحول الى حقد وغضب وعدوان ووحشية وارهاب وبأن استقلالية القضاء قد أُبطل مفعولها وأخذت اشباح سوداء تتخذ قرارات هامة بمبعد عن الشعب!

فلم تلبث الانجازات الثورية ان ازيلت، والمؤسسات المستقلة التي اوجدها الشعب ان حطمت كانت وسائل السلطة الموروثة عن نظام الشاه غير صالحة لهذه الغاية فلا بد إذا من بناء دولة اسلامية! وفيما كانت الحكومةُ الرسمية برئاسة بزركان منهمكة بدون إدراك منها في اصلاح جهاز الدولة الموروث والجيش والشرطة والمخابرات كان الملالي يصهرون اسلحتهم في الخفاء بحيث يتسلم حرس الثورة مهمات الجيش وتقوم لجان الثورة مكان الشرطة، ومحاكم الثورة الاسلامية مكان أجهزة العدل، ومجلس الرقابة الاعلى ولايتي فقيه أي السلطة المطلقة لكبار رجال الدين وبالتالي خميني ـ مكان البرلمان..

وما بين ليلة وضحاها، وجد السكان أنفسهم امام سيطرة مزدوجة: فمن ناحية سيطرة الديمقراطيين الوطنيين الذين كانوا يطمحون لأقامة نظام برلماني، ومن ناحية اخرى سيطرة اولئك الملالي الذين وضعوا امام ابصارهم هدف تشييد الدولة الاسلامية ونظام «ولاياتي فقيه».

أما اين يكمن الفارق بين هذين النظامين؟ فهذا ماكان خميني قد عرضه قبل سنوات: ففي الوقت الذي تهتم فيه أنظمة أخرى بحياة الناس العامة ـ حسب قوله ـ يجب على الدولة الاسلامية ان تهتم ايضاً بمراقبة الحياة الخاصة لكل فرد! **فأعلن خميني أن حياة الانسان منذ الولادة والى مابعد المماة شأن من شؤون الدولة. علماً أن نظام «ولاياتي فقيه» يتعارض بشكل صارخ مع أ ي شكل من حكم الشعب: فهو يقسم المجتمع الى رعاة وقطيع. وكلمة الراعي الاعلى هي كلمة الله، وكل من يقاوم أوامره وايعازاته يرتكب خطيئة تستحق عقوبة الموت. وعليه فأن الحرب ضد الخاطئين واعداء الله هي «حرب مقدسة» ومن يقود هذه الحرب تُغفر له خطاياه ويذهب الى الجنة! وبمثل هذا المنطق المتخلف أُعلنت الحربُ على خصوم «ولاياتي فقيه» وبعد أشهر معدودة طوى النسيان الوعود المعطاة في باريس.**

ورغم ذلك تشكلت في غضون الثورة قوى جديدة، وقامت مجالس عمال وفلاحين ونقابات واتحادات مهنية ومجالس في المدن والقرى ومنظمات لمختلف القوميات للحصول على إدارة ذاتية، وكانت أحزاب وجماعات سياسية قد حاولت بدورها أن توسع مجال نفوذها وأن توطد نفسها. ففي تركمانستان شكلت مجالس الفلاحين مجلسا أعلى مشتركاً تسلم بيده ادارة كل شؤ ون الاقليم. وفي كردستان كانت قد تشكلت لجنة بالأتفاق بين الاحزاب السياسية والجماعات الاخرى، وبدعم من السكان الاكراد أوكلت الى هذه اللجنة مهمة التفاوض مع الحكومة المركزية حول الاستقلال الذاتي الداخلي لكردستان الايرانية وكانت ادارة مدن عديدة في كردستان بأيدى اعضاء مجالس منتخبين. وفي القرى كان قد بوشر في ظرف أشهر قليلة ببوادر اصلاح زراعي..

تيار الأرهاب الجارف:

لكن طالما تواجدت هذه النصُبُ الشاهدة على الثورة، ما كان في الامكان إقامة نظام ـ «ولا ياتي فقيه» فكان لابد إذن من إزالتها جميعا.. وبدأ جهاز الدعاية الضخم بالتحرك..

فالتلفزيون والاذاعة كانا قد أُعدّا من زمن طويل الاستعمال الملالي الخاص بتغيير تنظيمهما، كما كانوا قد تسلموا إدارة تحرير اكبر الصحف، وفي الوقت نفسه كانت الجماهير لاتزال في الشوارع، والاغلبية الساحقةَ خلف خميني كالسابق. وكان اليساريون واليمينيون الذين لم يتم التعرض لهم بعد يقفون بجانب الحكام الجدد، وهكذا، بعد أن أُعدّ كل شيء في غضون أشهر قليلة، جاء توجيهُ الضربه. وهذا مالمسه التركمان في البدء. ثم جاءدور مجالس العمال والنقابات واللجان والاتحادات، وهي إما سحق أو حيث أمكن سخرت لاغراض الحكم بتغيير تنظيمها. ان موجة عنف هائلة بدات تتحرك. وبعد سبعة أشهر من تسلم السلطة وقع أول انقلاب ضد الثورة: ففي آب ١٩٧٩ أُلغيت حرية الصحافة وأقتحم (حرس الثورة) مراكز المنظمات السياسية. وبعد أيام قليلة أرسل الاف الباسيدران وأعضاء اللجان الاسلامية بأمر من خميني في (حرب مقدسة) ضد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سكان كردستان، حيث دمّرت قرى عديدة وقتل سكان ابرياء. وأوفد الى كردستان ـ القاضي الروحي خلخالي الذى اشتهر باحكام الاعدام المتتالية التي

التي أصدرها ضد اعضاء النظام السابق وكذلك ضد مومسات ولوطيين ومجرمين وهميين. وجرى بحضوره وبشخطة قلم الحكم بالاعدام على أسرى جرحى على محامل ونُفّذ بهم الحكم على الفور في نفس المكان. ولم يسبق ابداً لشعب انتفض بمثل بهذا العزم لتحقيق الحرية والاستقلال أن خدع على أيدى قادته بهذا المقدار وبعد مثل هذا الوقت القصير. ففي البدء أمكن خداع الكثيرين، إن كثيرين كانوا يصدقون إعلانات الملالي الشفوية ضد الاستعمار واعوانه داخل البلاد، وبياناتهم بالتضامن مع الفقراء والمعدومين، حتى أن كثيرين ترددوا في الاحتجاج ضد الاعتداء على الحرية والديمقراطية عندما تعرضت حرية الصحافة للتهديد، وثم منعت عن الصدور صحيفة (اجانديغان) اكبر صحف ايران ـ اليومية بدعوى ان الليبرالية المتمثلة في هذه الصحيفة هي خير رقبة جسر لعودة الثورة المعاكسه والاستعمار. وتحت ستار هذه التبريرات والعبارات جرد من سلاحه السياسي وأُرغم على موقف سلبي قسم كبير من اليساريين الذين يزدرون أصلا الحقوق والحريات العامة لكل فرد على إعتبار انها (ليبرالية ـ بورجوازية)!.

ان العنف المتصاعد يوميا والذى بلغ ذروته الاولى بالاعتداء على كردستان، اتجه ليس ضد المعارضة السياسية فحسب، بل وكذلك ضد مواطنين سلبيين سياسيًا أبوا ان يفرض عليهم الملالي تصوراتهم الرجعية العائدة الى العصور الوسطى. وهنا بدت الفرصة سانحة لأستقصاء ما كان قائما من انماط الحياة وأعراف وعادات وتقاليد وفعاليات ثقافية، اى باختصار كل ما كان من صلب الحياة الفكرية والمادية ولا يتفق مع تصورات الملالي وقامت دعاية عبر الاذاعة والتلفزيون واثناء صلوات الجمعة المشتركة في المساجد فاطلقت العنان لروح عدوانية رهيبة ضد الحضارة الايرانية العريقة وضد كل محاولات التحديث.

وجرت بوجه خاص تعبئة النازحين من الريف الذين كانوا في اعقاب اصلاح الشاه الزراعي قد نزحوا الى المدن ولم يجدوا فيها عملا واخذوا يجترون حياتهم في الضواحي البائسة. وقد جرت تعبئتهم لكي يبدأ وابعملية التهديم الشامل. فبينما كانت الحركه الثورية قد توصلت في البدء الى تغيير طفيف في القيم والى تحقيق الهوية القومية، فقد جاء الان تهديم هذه القيم والاستعاضة عنها بتصورات الملالي الخاصة. وهكذا اصبح الحنق والحقد المحرك الدافع لحركة جماهيرية مجندة لهذه الغاية. واصبح الهدم هوية للثورة! وجرى الترويج للعداء للبشر والبشرية على انه روح انسانية ومحبة لله!

ولم يسبق لثورة ان تصرفت مثل هذا التصرف الوحشي ضد حضارة وقيم شعبها فكما فعل المغول في زمانهم انقض تلامذة خميني على البلاد والناس، فدمروا نصباً ورسوماً جدرانية واعمالاً فنية أخرى لعهود سحيقة، لاسيما عهود ماقبل الاسلام، ونهبت مكتبات عديدة كانت تضم مخطوطات عديدة. كما كان من الاحداث اليومية بعد شهور قليلة من الانفراد بالسلطة احراق كتب واقتحام دور النشر، ومكتبات لبيع الكتب واعتقال ادباء وناشرين. ان النظام سعى وراء هدف ليس هيناً (هو خلق انسان جديد!) انسان يحجم عن كل متع الحياة ويفضل الحزن على السرور، والنحيب على الضحك ويعيش بالله ومن أجل الله.. لا بل من أجل ممثليه على الارض ويخدمهم كأجير تابع. وقد ادرك دعاة النظام أية أرواح وغرائز أيقظوا بدعاياتهم وكيف يمكن إثارة الشهوات السادية لاسيما لدى الجماهير الأقل وعياً وادراكاً. وهكذا جلد أناس علناً في الشوارع بسبب مخالفات أخلاقية ورجموا بالحجارة وشنقوا. واغلب هذه الحالات تناولت علاقات جنسية محرمة، أومشروبات كحولية بل حتى السباحة في البحر التي لايسمح بها للنساء الا برداء طويل وسروال وغطاء على الرأس. ان اخلاق الملالي الكاذبة، وعداءهم المميت للذة والحب والخيال قادت الى اضطهاد وحشي للنساء اللواتي طرد الالاف منهن من الدوائر والمعامل. وجرّدهنّ الشرعُ الاسلامي الجديد من حقوقهن التي كانت أصلاً محددة، وقضي باعادتهن الى التدبير المنزلي ثانية والطبخ والى خدمة رجالهن كالعبيد، واذا خرجن الى الشوارع فينبغي لهن لبس فقط ستر الرؤوس والايدى والسيقان بل والوجوه ايضا، ومن المستحسن عدم رؤية شيء منهن ولا حتى معالم أجسادهن. والنساء اللواتي يخالفن ذلك يتعرضن غالباً امام الناس لصب حوامض حارقة عليهن او للضرب من قبل عصابات منظمة. **ان نظام خميني هو نظام الأزمات والأضطرابات والتدميرات المتأزمة والحقد المزمن. وفي هذا بالذات تكمن المادة التي تحول الثقافة الى همجية والانسانية الى عداء للانسان، والحب الى حقد، والبناء الى تهديم، والنظام الى فوضى، والسرور الى حزن ان كلمة (سلام) محتقرة في دولة خميني والنظام يعيش من الاضطراب والتدمير ومن الحرب ضد الخارج والداخل،** ذلك ان الوضع الاقتصادي المتفاقم دائماً وابداً، والارهاب المتعدد الجوانب ضد السكان في كل مكان، واغلاق الجامعات وعمليات التطهير الصارمة في المناصب والدوائر والمدارس وتأميم الصناعة والتجارة وتقنين المواد الغذائية والنقص في السلع الاستهلاكية والبطالة المستفحلة بسرعة وازمة المساكن واغلاق قطاعات كبيرة في الصناعة وانعدام السلامة الاجتماعية وأخيراً وليس آخراً الحرب ضد العراق وعواقبها، قد رفعت كلها عدد المستائين في الفترة المنصرمة، ولم تبق غير نسبة قليلة من اصل الـ ٩٥٪ الذين كانوا قد ساندوا خميني لدى تسلم السلطة. وهذا يؤدى الى تمكين المعارضة وبالدرجة الاولى المجاهدين من الاعتماد على قاعدة واسعة لدى الشعب بعدما تطوروا الى قوة سياسية وايضا عسكرية شديدة البأس. كما وان حزب كردستان الديمقراطي في ايران وتجمعات سياسية اصغر في هذا الاقليم تمكنت من الاحتفاظ بمناطق واسعة من كردستان محررة بايديها رغم الهجمات العسكرية العنيفة.

ان تصعيد العنف والوحشية قد اصبح في هذه الاثناء الوسيلة الوحيدة التي يستطيع بها النظام البقاء في الحكم مدة لا أحد يعلم كم ستطول. ويستدل من التقديرات أن سجون ايران تغص بما يتراوح بين ٤٠ ـ ٥٠ ألف سجين. لكن الاعدامات اليومية بمعدل خمسين شخصاً. والتعذيبات التي لايتصورها العقل

وعمليات الشنق التي غالبا ماتجري الآن امام تجمعات علنية . لا تبرهن كلها عن بأس واستقرار هذا النظام. واذا كانت فتيات شابات يغتصبن في السجون قبل أطلاق النار عليهن كي لايذهبن عذارى الى الجنة، افلا يشهد هذا بالذات على خلق رفيع وثقافة عالية يمكن لها إشعال حماس شعب ما وايجاد الاسس لنشوء (انسان جديد) في القرن العشرين. . . ؟

اشتياقات مزورة:

ان خميني لايزال في السلطة لانه يملك فئة من الاتباع ضيقة الرقعة للغاية، لكنها فئة عدوانية شرسة بشكل منكر. فالمتعصبون الذين بات تواجدهم مرهوناً بتواجد النظام يميلون اكثر الى الاستعداد لتدمير بقية البلاد اكثر من ميلهم الى الكف عن هذا نهائياً. فكيف يمكن للشعب في ايران ان ينقذ نفسه من مثل هذه بغير العنف؟ . . إن شعباً أبتلي بالارهاب والحداد والموت واصيب بخيبة أمل، يرى نفسه مرغما مرة أخرى على فرض ارادته في الحرية والديمقراطية والاستقلال ضد ديكتاتورية شرسة. فهل سيكون ذلك باستطاعته؟ . . ان تجربة النضال ضد نظام الشاه لم تكن مجرد استجارة من الرمضاء بالنار، بل كانت مسيرة الى الجحيم. وما بين الركوع في (برسوبوليس) حيث جرت محاولة لاستخراج تقاليد حضارة قومية بعد طلائها ببريق المدنية الغربية، وجرى تلقينها للشعب على اساس انها الطريق

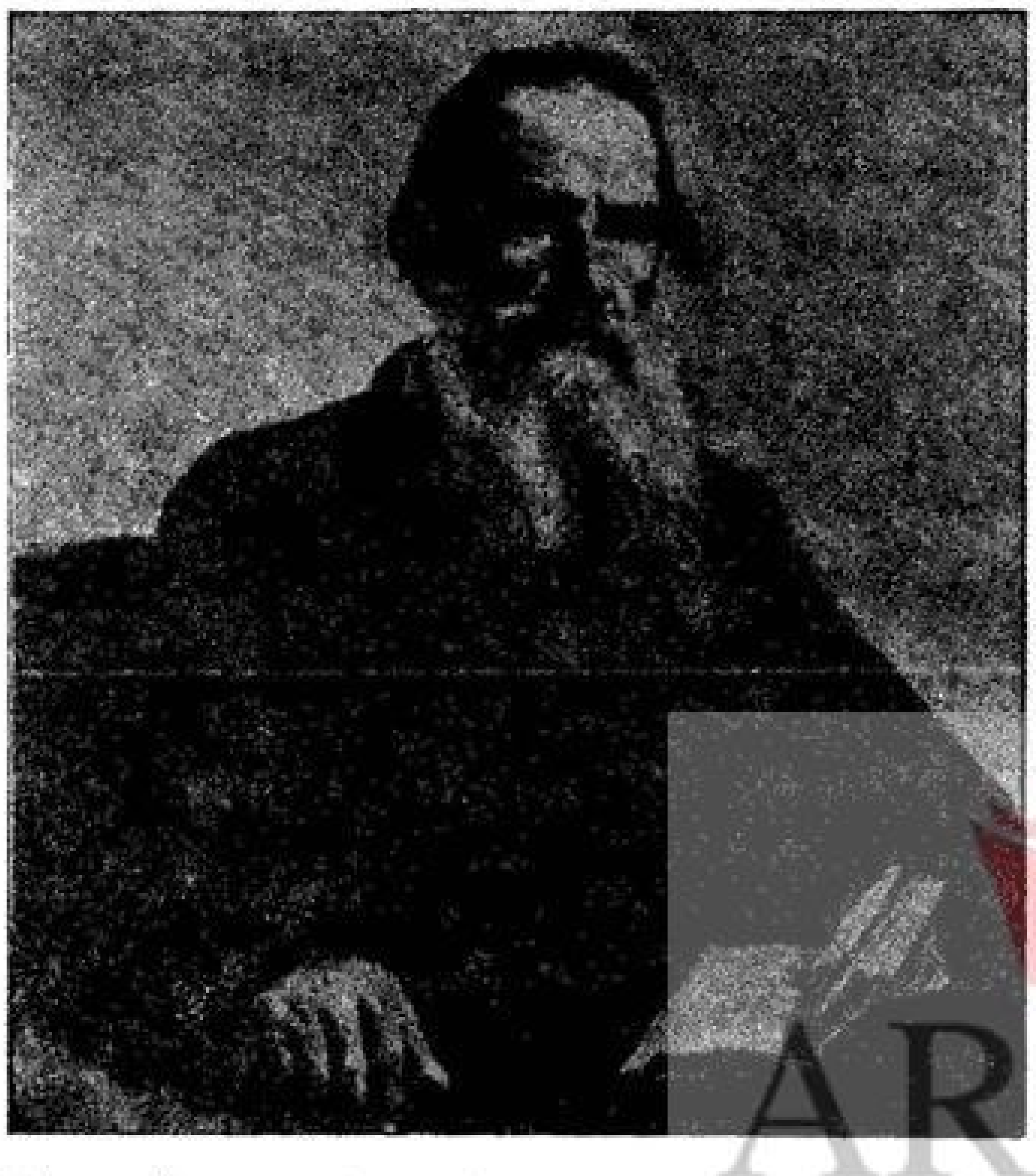
الحقيقي الى الهوية القومية، وبين محاولة خميني يوم وعد السكان وعوداً كاذبةً بنظام وقيم مستمدة من مجتمع قبلي (منذ ما قبل ١٤٠٠) على اساس انه مثال يستحق السعي اليه. . إن مابين المحاولتين وفي كلتا الحالتين، تلقف الدكتاتوريون أماني واشتياقات السكان الايرانيين لتدميرها وإساءة استخدامها من أجل تشييد سلطتهم الخاصة. ألا تكمن في المصير الذي آل اليه السكان الايرانيون تحت خميني، وفي الوقت نفسه، الفرصة للتوفيق بين روح قومية متوهجة صوب المستقبل وبين اسلام متكيف مع التطور الحديث؟! مما لاريب فيه أن البديل

لنظام خميني يجب أن يتأسس على هذين الصرحين للحضارة والتأريخ الايراني.
ان من يحتقر التقاليد والثقافة ويعتقد أن في إمكانه ان يتجاهل الاسلام بسبب التجارب السلبية مع «الجمهورية الاسلامية» سوف تتحطم به السفينة. ولابد من أجل الخروج من حلقة دوران سفك الدماء هذه، أنّ تتحالف كل القوى الاجتماعية المختلفة الاتجاهات. اذ يجب ان تتشكل جبهة واسعة تكفل تعّدد الأحزاب في السلطة السياسية كما في القاعدة. وتسعى وراء هدف تحقيق أشكال ديمقراطية في التعامل. . ذلك أن ايران لا يمكن حكمها بطريق فردي وكل احتكار للسلطة سواء من جانب عسكريين أم يساريين متطرفين أم ديمقراطيين وطنيين سيكون عاجزاً عن وضع حدٍ للعنف وعن تعمير البلاد المخربة وشفاء الجراح العميقة التي أصيب الايرانيون بها. . . .

«ط . ك .»

◁ رسالة موسكو

نتاجات ليف تولستوي الصحافية . . .



كان مكسيم غوركي لدى تعرفه بليف تولستوي في مستهل القرن الحالي مبهورا بالروابط العالمية الواسعة لهذا الكاتب العظيم فكتب عنه باعجاب قائلا: «ان العالم كله، الدنيا كلها تنظر اليه. وتمتد اليه خيوط حية خفاقة من الصين والهند وامريكا ومن كل مكان. فان روحه لكل الناس والى الابد».

لقد نال تولستوي الشهرة الواسعة واعتراف الجميع بفضل رواياته «الحرب والسلام» و «أنا كارينينا» و «البعث» وقد ترجمت الى العديد من لغات العالم ومنها لغتنا العربية. ويؤكد **ميخائيل شولوخوف** صاحب رواية «الدون الهادىء» على ان ليف تولستوي سيظل الى الابد الذروة العظمى التي لا تطال في الادب الروسي والعالمي. وعلى الرغم من ان تولستوي قد عُرف كروائي بارز الا انه مارس العمل الصحفي وله العديد من المقالات البارزة التي كتبها والتي خص بها الوضع الفاسد في روسيا القيصرية وكذلك هاجم تولستوي بكتاباته الصحفية بطش وتنكيل السلطات القيصرية ضد ابناء الشعب وخاصة الفلاحين والعمال وفئات الشعب المثقفة ومن المقالات البارزة لليف تولستوي مقالته الشهيرة «لا استطيع الصمت» والتي نشرت عام ١٩٠٨ وقد تضمنت انتقاداً عنيفاً لاجراءات السلطات القيصرية التعسفية وخاصة اعدامات الجملة التي كانت السلطات القيصرية تقوم بها ضد ابناء الشعب. ومن المقالات الاخرى والهامة التي كتبها ليف تولستوي وهو يناضل ضد السلطات القيصرية بمقالته المعروفة والتي تحمل عنوان «الوسيلة المؤثرة» والتي تعتبر آخر عمل للكاتب اذ توفي بعدها بحوالي عشرة ايام و «الوسيلة المؤثرة» بدأها تولستوي في ٢٦ تشرين الاول وانتهى منها بعد يومين اي في ٢٨ تشرين الاول من عام ١٩١٠ وذلك قبل رحيله السري من مكانه في ياسنابوليانا وذلك للالتقاء بالاخت الراهبة ماريا نيكولايفنا. وتكتسب

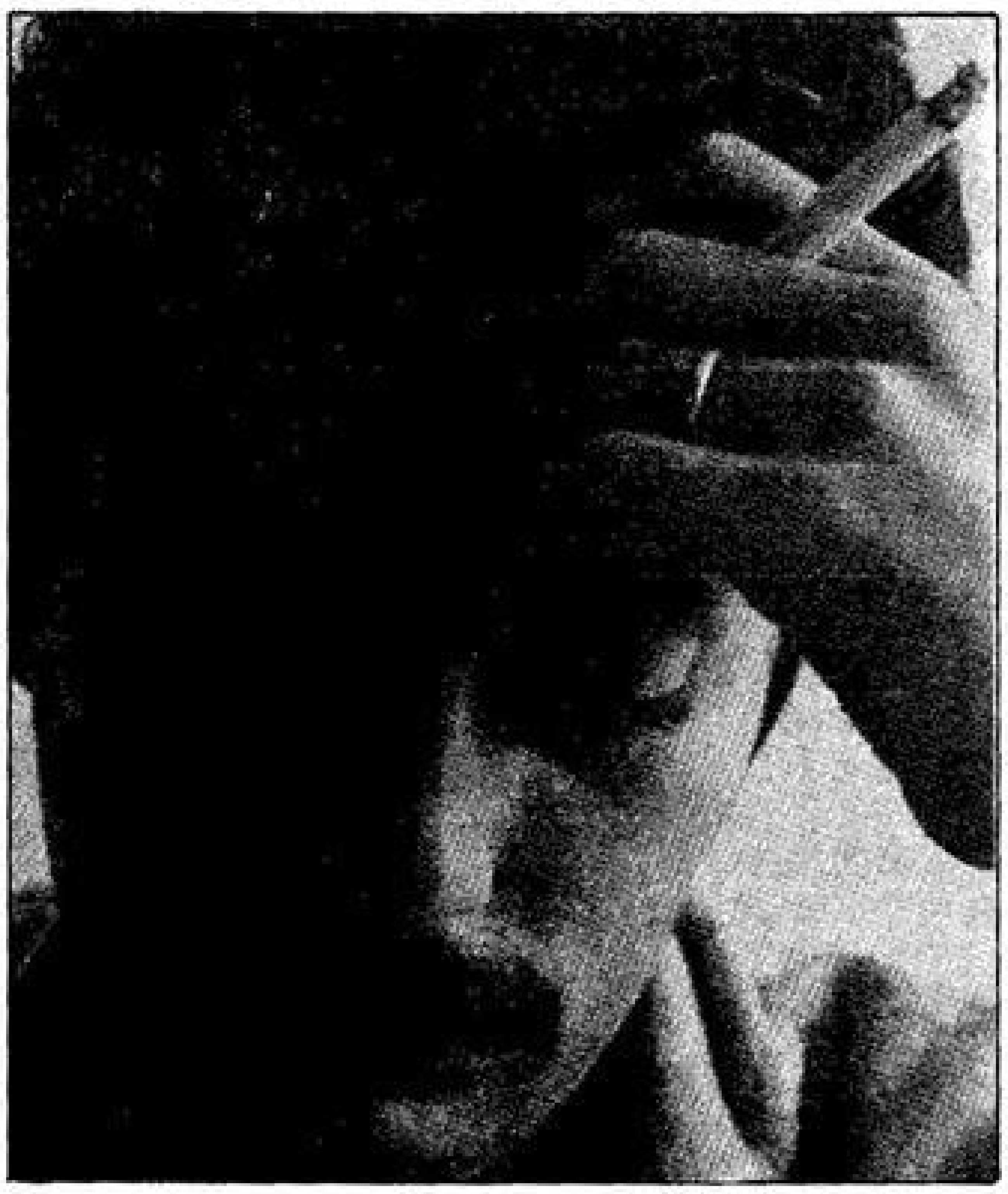
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقالات تولستوي اهمية كبيرة نظراً للمكانة المتميزة التي كان يحتلها الكاتب لدى القارىء . لهذا فان ظهور مقالات تولستوي المناوئة للسلطة كانت تهز المجتمع ويتلاقفها القراء بشغف كبير . وكانت هذه المقالات تلاقي التأييد من قبل كتاب تلك الفترة وتعتبر حافزاً لهم لمهاجمة السلطة . فعلى سبيل المثال لاقت كتابات تولستوي الموجهة ضد السلطة تأييداً من قبل كتاب تلك الفترة امثال ريين وكورولينكو وبلوك واندرييف وسيرافيموفيج وغيرهم . في ١٤ تشرين الاول من عام ١٩١٠ يتسلم ليف تولستوي رسالة من الكاتب الشاب ك . جوكوفسكي يدعوه فيها لمواصلة الهجوم على السلطة بعد مقالته الشهيرة «لا استطيع الصمت» والتي هزت روسيا القيصرية ورداً على هذه الرسالة كتب ليف تولستوي مقالته «الوسيلة المؤثرة» والتي تحدثنا عنها . ولهذا يعتبر بعض النقاد ان لجكوفسكي اثراً كبيراً في هذه المقالة التي هي الان محفوظة ضمن ١٦٤ مقالة لتولستوي وذلك في متحف الكاتب في موسكو . وبالرغم من الازمة النفسية العميقة التي كان يعيشها تولستوي في اواخر ايامه الا انه اصر على المشاركة في نضال زملائه الكتاب ضد همجية السلطات القيصرية ، وهذه احدى ميزات الكتاب الكبار الذين يصرون على معايشة احداث شعبهم وامتهم وللكاتب الكبير تولستوي نظرة متميزة لدور الادب والصحافة الملتزمة فهو يرى انه من الواجب وباستمرار زيادة وتعميق وعي الجماهير وان نفتح اعينها لما يدور حولها ونوقض بفعل كتاباتنا روح الاحتجاج والتمرد على الواقع الفاسد . ويضيف ليف تولستوي اننا يجب ان نعمل في المجال المذكور بالرغم من كل التهديدات والمصاعب والمعاناة . وقد نشرت مقالة تولستوي «الوسيلة المؤثرة» في صحيفة «ريج» وذلك في ١٣ تشرين الثاني من عام ١٩١٠ اي بعد وفاة الكاتب . وهنا لابد من الاشارة الى ان المقالة المذكورة نشرت بعد ان حذف الكثير منها من قبل الرقابة القيصرية وقد تم تشويه مضمونها بشكل لايخدم قضية الجماهير . الا ان النسخة الاصلية تم العثور عليها عند الكاتب جوكوفسكي والذي حصل عليها في اثناء تشييع جنازة الكاتب ليف تولستوي . وقد تحولت جنازة ليف تولستوي وتشييعه الى مظاهرات جماهيرية واسعة ضد السلطات القيصرية في كل من بطرسبورغ (مدينة لينينغراد حالياً) ، وموسكو . وفي الوقت الحاضر يحاول عدد من الباحثين السوفيت دراسة تراث ليف تولستوي الصحافي واثر هذا على الجماهير وبالاخص قبيل حدوث ثورة اكتوبر عام ١٩١٧ .

★★★

غسان كنفاني في مجلة الادب الاجنبي

من المجلات الادبية المتميزة في الاتحاد السوفيتي والتي تحتل مكانة عالية لدى القراء مجلة الادب الاجنبي والتي هي لسان حال اتحاد الكتاب السوفيت وتعنى المجلة المذكورة والتي تصدر منذ عام ١٩٥٥ بالنتاجات الادبية والشعرية والنقدية للكتاب السوفيت والكتاب التقدميين من مختلف انحاء العالم . وتنشر مجلة الادب الاجنبي السوفيتية العديد من الدراسات المتميزة في مختلف المجالات والاتجاهات الادبية باقلام ادباء وشعراء ونقاد عالميين معروفين على الصعيد العالمي . والادب العربي التقدمي المعاصر له حصة في هذه المجلة التي تنشر بين فترة واخرى النتاجات العربية المتميزة . ولمجلة الادب الاجنبي الفضل الكبير في تعريف القارىء السوفيتي بنتاجات الكتاب العرب . وآخر ما نشرته مجلة الادب الاجنبي



السوفيتية قصة «ام سعد» للكاتب الفلسطيني المعروف غسان كنفاني الذي اغتالته العصابات الصهيونية في بيروت . وقد قامت المترجمة التي ترجمت الرواية المذكورة بتقديم غسان كنفاني باعتباره الحائز على جائزة «لوتوس» الادبية مع تقديم لاهم اعماله الادبية وخصت بالذكر اعماله «ناس تحت الشمس» و«ما تبقى لكم» و«عودة الى حيفا» . وقدمت المترجمة إيرماكوفا أعمال غسان كنفاني الاخرى كمجموعته القصصية «عالم ليس لنا» و«ارض البرتقال الحزين» بالاضافة الى ذكر اعمال اخرى للكاتب .

وهنا لابد لي ان اذكر ان الصحافة الادبية السوفيتية تولي اهتماما كبيرا بالادب العربي الكلاسيكي والمعاصر وحصة الادب العراقي متميزة في هذا المجال ففي العام الماضي وعلى سبيل المثال نشرت مجلة «أسيا وافريقيا اليوم» ترجمة كاملة لقصة كاتبنا غازي العبادي والتي تحمل عنوان «السور» .

عباس خلف

رسالة السويد

ماركيز وجائزة نوبل

لاشك في أن جوائز نوبل السنوية بمجالاتها الخمسة (الكيمياء والطبيعة والطب والادب والسلام (١) - قد إستطاعت لأسباب عديدة ومتشابكة أن تفرض نفسها على الواقع العالمي على فترة طويلة من الزمن ، وأن تجذب اهتمام العالم الى مؤسسها الفريد برنارد نوبل (١٨٣٣ - ١٨٩٦) والى بلده السويد مرة كل عام منذ أسست هذه الجوائز في مطلع هذا القرن . ليس فقط لقيمتها المادية الكبيرة - اذا تفوق أيه جائزة آخرى قيمة - ولا لسمعتها الأدبية المرموقة التي شاركت في صياغتها عشرات بل مئات من الأسماء الكبرى والهامات العملاقة في

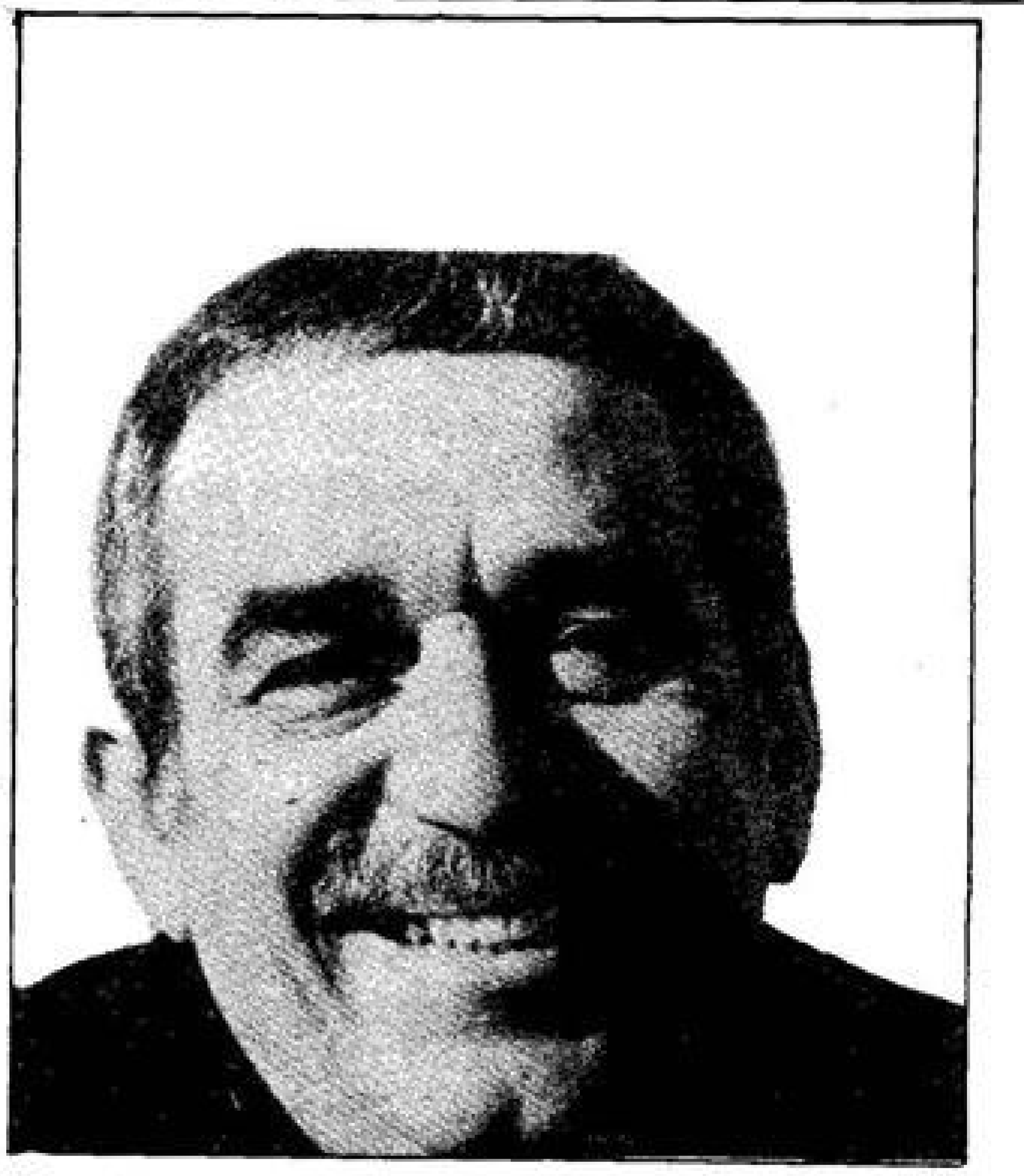
شتى المجالات، ولكن أيضا لانها جائزة عالمية تزعم أنها تنظر بعقل موضوعي ووجدان مفتوح الى ابداع البشرية جماء والى اسهامات الانسان المتميزة في مجالاتها الستة حتى تنتقي من بينها كل عام حفنة من الأسماء تعلن جدارتهم بجائزتها ومن ثمة تضفي ضمنا على من يفوز بها وهما بأنه أفضل أبناء مهنته وأكثرهم خدمة للبشرية في هذا العام ان لم يكن في هذا العصر.

والواقع أن في هذا الزعم شيئا كبيراً من التجاوز أو الشطط لأن الجائزة في حقيقتها ليست جائزة عالمية بقدر ماهي جائزة سويدية أولاً وأوروبية ثانيا وأخيراً. إذ تقدم لنا على أحسن تقدير ماتظن السويد أو ماتعتقد الحضارة الأوروبية - التي لاتزال ترى أنها العالم أو عقله أو محوره على الأقل - أنه أفضل العناصر في هذه المجالات. وهو ظن محكوم بمجموعة كبيرة من العناصر الموضوعية والمصالح الذاتية والانحيازات الثقافية أو الانفعالية أو التاريخية. ومحكوم قبل هذا كله بمنظور الرؤية والأوروبية التي ترى أن ثقافتها وحضارتها هي «الأنموذج» أو «المثال» الانساني الأعلى الذي يجب على الحضارات او الثقافات الأخرى أن تحتذيه أو تدور في فلكه أو تخضع لمعاييره القييمية والتقيمية على السواء.

من هذا المنطلق، سويدية الجائزة أولاً وأوربيتها ثانيا - نستطيع أن نفهم الكثير من الألغاز والتناقضات التي صاحبت هذه الجائزة على مدى اثنين وثمانين عاما والتي تبدو أوضح مايكون في جائزة الأدب على الأخص. فمعيارية القياس والحكم في العلوم الطبيعة والكيميائية والفسيولوجية أكثر دقة وموضوعية أكثر دقة منها في العلوم الانسانية عامة وفي الأدب خاصة. فالأدب وثيق الاتصال بعالم القيم الاجتماعية والثقافية والأخلاقية مرتبط بالرؤى القومية والمصالح الذاتية والانحيازات السياسية والحضارية، ومن هنا تصبح معيارية القياس فيه نسبية في موضوعيتها ذاتية في توجهاتها وتحيزاتها الى حد كبير.

فبين أكثر من ثمانين كاتبا فازوا بجائزة نوبل على امتداد تاريخها المتصل منذ عام ١٩٠١ كان نصيب اكبر قارات العالم تعدادا وأكثرها خصوبة حضارية وتعدداً في الثقافات وهي قارة آسيا جائزتين فقط، أو بالأحرى جائزتين ونصف إذا اعتبرنا نصف الجائزة التي حصل عليها الكاتب العبري الأوروبي الأصل والمقيم في فلسطين المحتلة جائزة آسيوية. اما الجائزة الأولى فقد ذهبت الى طاغور عام ١٩١٣/ بينما كانت الثانية من نصيب لوابانا الياباني عام ١٩٦٨. ولم تحصل قارة أفريقيا على أية جائزة حتى الآن. وبتأمل هذا الجدول الصغير:

القارة	عدد السكان بالمليون	عدد جوائز نوبل في الاداب
آسيا	٢٥٢٣	٢
أوروبا	٥٣٠	٦٥
افريقيا	٤٧٥	لاشي
أمريكا الشمالية	٣٧٠	٨
أمريكا اللاتينية	٢٥٥	٤
استراليا	١٥	١



غارسيا ماركيز

نجد أن شعوب آسيا وأفريقيا التي تضم ثلاثة آلاف مليون نسمة وعشرات اللغات والثقافات والحضارات قد فازت بجائزتين فقط بينما كانت بقية الجوائز من نصيب أداب اللغات الأوروبية التي تسود حضارتها وثقافاتها القارات الأربع التي لايتجاوز عدد سكانها ١١٧٠ مليون نسمة قد فاز كتابها ببقية الجوائز وعددها ٧٥ جائزة فاز بها ٧٨ كاتبا. صحيح أن هذه الجوائز موزعة بين قارات أربع، الا أن أمريكا الشمالية وأستراليا ليستا الا امتداداً للثقافة الانجليزية. أما أمريكا اللاتينية - كما يشير اسمها - فانها امتداد للثقافة اللاتينية عامة والأسبانية خاصة. ولا ينفي القول بمسألة الامتدادات الثقافية هذه بأى حال من الأحوال خصوصية أدب كل أمة وتمايزه داخل اطار اللغة الواحدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واذا كانت هذه الأرقام تشير الى أوربية الجائزة فان التحليل الجزئي لها يشير الى حقيقتين أخريين، أولاهما هي محلية الجائزة أو أقليميتها. ذلك لأن الشعوب الاسكندينافية (السويد، النرويج، الدنمارك، فنلندا وأيسلندا) التى لايزيد تعدادها مجتمعة عن ٢٢ مليون نسمة - أى ٤٪ من تعداد أوربا - قد فاز ١٣ من كتابها بجائزة نوبل للآداب أى بنسبة ٢٠٪ من الجوائز الأوربية و٢٥/١٦٪ من جوائز الآداب كلها. صحيح أن عدداً من الكتاب الاسكندنافين قد فاز بالجائزة مناصفة الا أن هذا الخلل في التمثيل النسبي يشير بوضوح الى التميز المحلى للجائزة والذى يأتي بعده التميز الاقليمي ثم التميز الأوروبي كما يبدو جليا في الجدول التالى

اسم البلد أو الاقليم أو القارة	عدد السكان بالمليون	نسبتهم من سكان العالم	عدد الكتاب الفائزين	نسبتهم المئوية من مجموع الفائزين
السويد	٨	١٩ ر.٪	٦	٥ ر٧٪
اسكنديناڤيا	٢٢	٥٢ ر.٪	١٣	٢٥ ر١٦٪
أوروبا	٥٣٠	٧٠ ر١٢٪	٦٥	٢٥ ر٨١٪

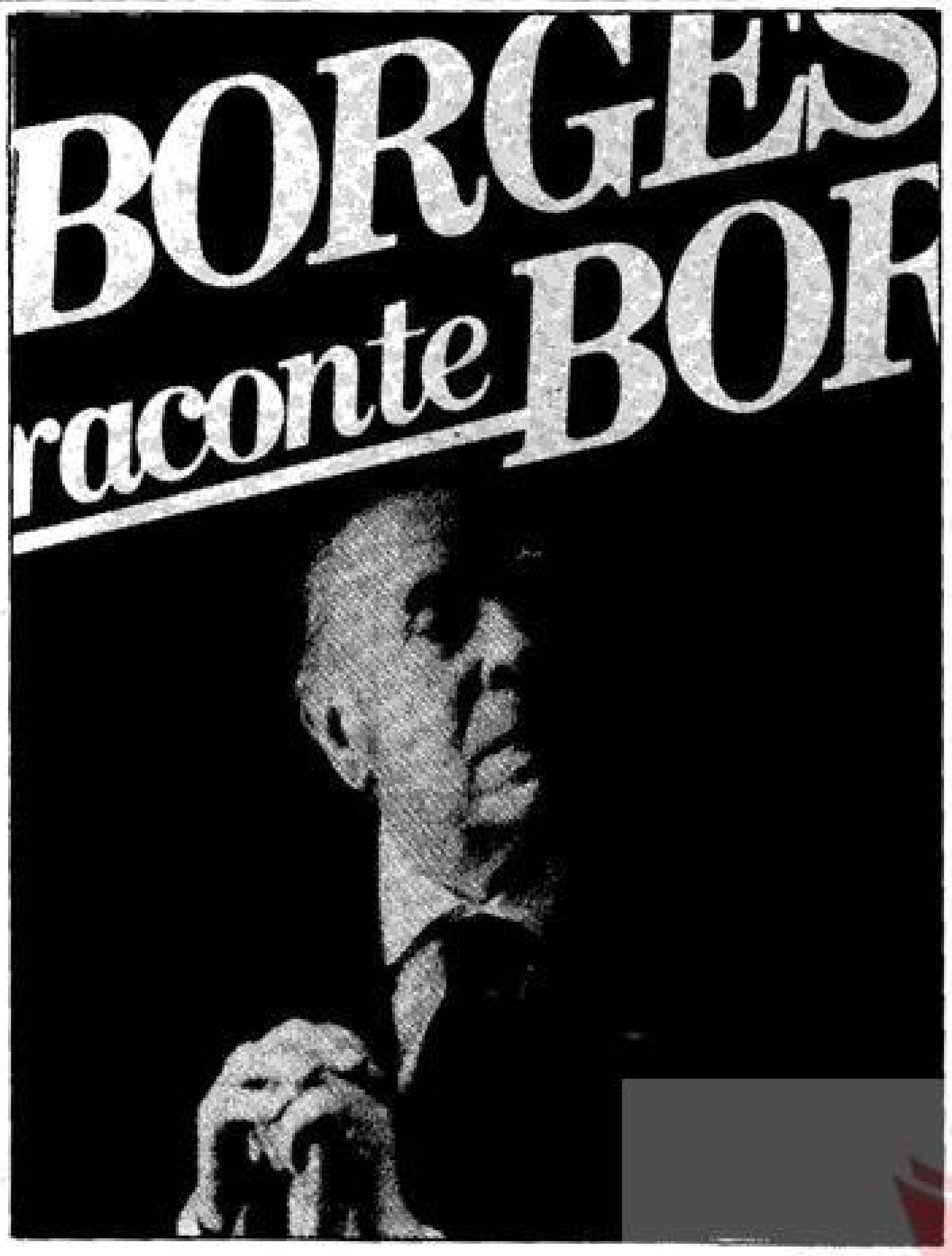
اما الحقيقة الثانية فهي أنه اذا كانت الجائزة تتحيز داخل أوربا لبلدها السويد أولاً ثم للكتلة الاسكندينافية ثانيا فان هناك تحيزاً آخر وهو أنه داخل نطاق التحيز الأوروبي ذاته تتحيز الجائزة لأوروبا الغربية على حساب أوربا الشرقية كما يشير الجدول التالى :

اسم الكتلة	عددالسكان بالمليون	نسبتهم من سكان أوروبا	عدد الكتاب الفائزين	نسبتهم من كتاب أوروبا
				٣٠ر١٢٪
بلدان اوروبا الشرقية	٤٠٠	٥ر٧٥٪	٨	٧٠ر٨٧٪
بلدان أوروبا الغربية	١٣٠	٥ر٢٤٪	٥٧	

وقد يبدو هذا التحيز وكأنه أحد وجوه التحيز الأول، لان تحيز الجائزة لأوروبا الغربية جزء من سويديتها، ليس فقط لأن السويد جزء من أوروبا الغربية ولكن أيضا لأنها جزء من العالم الغربي الذى يقف من أوروبا الشرقية موقفا عدائيا الى حد كبير . . فمن بين أربعة من الكتاب الروس الذين فازوا بالجائزة هناك واحد فقط (شولوخوف) ينتمي الى الايديولوجية السائدة في بلاده بينما الثلاثة الآخرون اما معادون لها صراحة مثل بونين وسولجنيستين أومشكوك في ولائهم لها مثل باسترناك .

اذن فالجائزة ليست جائزة عالمية أو موضوعية بالصورة التى تبدو للوهلة الأولى . ولكنها جائزة أوروبية سويدية . وسوف نتعرف أكثر على سويدية هذه الجائزة من خلال تتبع مشاهد الاحتفال بها والتى أتيح لى أن أشهدها هذا العام في تلك المدينة الجميلة الساحرة استكهولم، حيث راقبت عن كثب شتى مراحلها التى اكتملت بمراسيم تسليم الجائزة واحتفال العشاء الكبير الذى يعقبها والذى يستمر حتى الثانية صباحاً . وكان هذا الاحتفال في يوم الجمعة الموافق . . ١٠ كانون اول . غير أنني أود أن أوكد مرة أخرى ـ قبل الانتقال الى تتبع مراحل الجائزة وصور الاهتمام بها ـ على أهمية هذه الجائزة الدولية . فقد استطاعت رغم كل تحيزاتها التى تتضح أكثر مايكون في جائزة الأدب أن تكسب احترام العالم بفضل حنكة وذكاء الأكاديمية السويدية الملكية القائمة على ادارتها . لأنها لاتزال أكثر الجوائز قيمة من الناحيتين الأدبية والمادية .

ولا يمكن الفصل بين الجائزة واحتفالاتها وبين واقع السويد كبلد أوروبي صغير يحاول الاضطلاع بدور في الساحة الدولية رغم إفتقاره للمركز الجغرافي أو السياسي الهام، فالسويد بلد أوروبي صغير يقع في أقصى أطراف العالم، ولم ينهض بأى دور سياسي أو اقتصادي أو عسكرى كبير في أية حقبة من تاريخه . ولاتميز بأية قدرات أبداعية متميزة كما هي الحال في بلدان صغيرة أخرى كأير لندا وهولندا . وان كان يحاول أن يلعب دورا قياديا بين الدول الاسكندينافية الصغيرة التى يعتبر السويد أكبرها وأثراها . غير أن هذا الدور القيادى داخل الكتلة الاسكندينافية التى تحتل برمتها مكانا هامشيا في خريطة العالم السياسية أو الحضارية لايروي عطش السويد الى الدور والفاعلية . ومن هنا تحاول السويد أن تلعب بالجائزة ومن خلالها دورا ثقافيا وحضاريا في عالمنا . اذ يأتيها بسببها نجوم الأدب والعلم والاقتصاد كل عام فيحطمون بمقدمهم نطاق العزلة التى ضربتها حولها الطبيعة ويذكرون أهلها بأنهم ليسوا نسيا منسيا في أقصى أطراف الأرض ويعوضونهم بزيارتهم عن تجاهل القادة والساسة لعاصمتهم الجميلة طوال العام.



بيرجس

ولذلك تنشغل السويد كلها بقضايا هذه الجوائز وتهتم أجهزة اعلامها أهتماما واسعا بشتى امورها . فما أن اقترب أكتوبر من منتصفه أو تجاوزه لا اذكر على وجه التحديد حتى ظهرت قائمة التصفيات النهائية لكل جائزة . وبنشر هذه القائمة لاتدخل الجائزة مرحلتها النهائية فحسب ولكن ينفتح الباب على مصراعيه للجدل والنقاش حول ماظهر في هذه القائمة الأخيرة من أسماء (حوالى العشرة أو أقل قليلاً) هى ماتبقى بعد الدرس والغربلة والتمحيص من الاسماء الكثيرة التى رشحتها للجائزة العديد من المؤسسات السويدية والدولية .

ويبدا الترشيح للجائزة في كل فرع من فروعها المختلفة ـ ولنقصر حديثنا هنا على جائزة الأدب ـ في شهر فبراير من كل عام . فتقدم أقسام الأدب في الجامعات السويدية المختلفة ترشيحاتها . وقد كان قسم الأدب العربي بجامعة استكهولم . من بين الاقسام التى طلب منها التقدم بترشيحاتها لأول مرة ابتداء من العام الماضي فرشح يوسف ادريس لنيلها . هذا بالاضافة الى الترشيحات المختلفة التى يتقدم بها أعضاء الاكاديمية السويدية والمؤسسات الدولية والهيئات العلمية والادبية في العديد من بلدان العالم . وتتجمع هذه الترشيحات المشفوعة بمبررات الترشيح بالطبع لدى الاكاديمية السويدية الملكية التى تقوم بدراستها وفرزها وتصفيتها حتى تتبقى مجموعة صغيرة من الأسماء يجرى عليها النقاش

والاقتراع في بداية نوفمبر .

وقد ضمت قائمة هذا العام مجموعة من الأسماء البارزة كان من بينها الشاعر البلجيكى الكبير هنري ميشو (١٨٩٩ ـ) الذى تمتزج في شعره العبثية بالسريالية بالنزعات الفلسفية والاشراقات الرؤ يوية والذى كتب العديد من الأعمال الشعرية البارزة مثل (بربرى في آسيا) ١٩٣٢ و(بلوم) ١٩٢٠ و(محاولة استحضار الأرواح) ١٩٤٥ و(الهروب للداخل) ١٩٤٤ وغيرها من الاعمال الشعرية التى جعلته واحداً من أبرز شعراء الفرنسية في عصرنا . والروائى الانجليزى الشهير أنتونى بيرجيز (١٩١٧ ـ) الذى يواصل في استقصاءاته الروائية الشائقة مغامرات جيمس جويس في الشكل واللغة ومحاولاته لفض مغاليق النفس البشرية والغوص في أعماقها وإستكناه ادق دقائقها منذ روايته الاولى (وقت لنمرما) ١٩٥٦ حتى روايته الأخيرة (القوة الأرضية) ١٩٨١ مرورابر واياته الشهيرة (البرتقالة الميكانيكية) ١٩٦٢ و(رجفة النية) ١٩٦٦ والثلاثية المااليزية ١٩٦٠ ـ ١٩٧٠ وغير هامن الروايات التى جعلته واحداً من ابرز الروائيين الانجليز المعاصرين .

وقد ضمت القائمة أيضا الروائية الانجليزية دوريس ليسنج (١٩١٩ ـ ١٩٨٢) التى رحلت عن عالمنا قبل أسابيع قليلة وهى روائية مرموقة وان اختلف اتجاهها الروائي كلية عن بيرجس . اذ آثرت الاهتمام بقضية التقدم الأجتماعية والاشتراكية عبر رواياتها العديدة منذ (العشب يغنى) ١٩٥٠ و(كانت هذه بلاد الرئيس القديم) ١٩٥١ و(البحث عن الانجليزى) ١٩٦٠ و(المفكرة الذهبية) ١٩٦٢ وغيرها . وبالاضافة الى هؤلاء الكتاب الأوروبيين الثلاثة كان هناك كاتب وكاتبة آخران لا أذكرهما . . . وان كنت أذكر أن أحدهما فرنسى أو ألماني والاخرى انجليزية من جنوب أفريقيا على ما أظن . وكان هناك أيضا كاتب أفريقي وثلاثة كتاب من أمريكا اللاتينية .

أما الكاتب الافريقي فهو الكاتب المسرحي النيجيرى الموهوب وول سوينكا (١٩٣٤ ـ) الذى يكتب مسرحياته الشعرية المرهفة بالانجليزية والذى تحظى أعماله المسرحية العديدة مثل (رقصة الغابات) و(سكان الأهوار) و(الطريق) و(الأسد والجوهرة) و(حصاد كونجى) و(محاكمة الأخ جيرو) و(تحولات جيرو) و(المجنون والاخصائيون) وغيرها بمكانة مرموقة في المسرح الانجليزى . وأماكتاب أمريكا اللاتينية الثلاثة فهم (خورجي لويس بوجيز (١٨٩٩ ـ) الشاعر والقاص الأرجنتيني صاحب (المتاهة) و(كتاب المخلوقات الخالية) و(محاكم التفتيش الأخرى) و(مشكلات السيدة ايزيدروبارودى) و(ألف وقصص أخرى) . و(كتابات الاله) و(تاريخ الأبدية) وغيرها من الاعمال التى جعلت الكثيرون يعتبرونه الاب الحقيقي لأدب أمريكا اللاتينية الحديث . والشاعر المكسيكي الكبير أوكتافيوباز (١٩١٤ ـ) صاحب الدواوين والاشعار الجميلة التى تواصل تراث الشعر الاسباني في أمريكا اللاتينية بصوره المتوهجة بالأحاسيس والالوان ورؤاه الكثيفة الثرية بالاساطير الممتزجة بالعقائد والخرافات المكسيكية . ثم الكاتب الكولبى غابرييل غارسيا ماركيز صاحب (مائة عام من العزلة) و(لا احد يكتب الى الكولونيل) و(جنازات الام الكبرى) و(خريف الأب الكبير) و(أوراق العاصفة) وغيرها من الأعمال التى تتميز بالثراء والخصوبة

والشاعرية والتى حظيت باهتمام الكثيرين من النقاد والقراء في معظم بلاد العالم على مد ستينات هذا القرن وسبعيناته .

وما أن أعلنت قائمة التصفية النهائية هذه حتى دارت في صحف أستكهولم ومنتدياتها مناقشات عديدة حول ماظهر بها من أسماء ، وهي مناقشات المفروض فيها أنها لاتؤثر على رأى الاكاديمية وان كانت تعكس أحيانا بعض وجهات النظر التى دارت في قاعات المداولة السرية . كما أنها تؤثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في الاكاديمية مهما أدعت غيرذلك . وقد تابعت بعض هذه المناقشات عن كثب فكان ثمة اجماع على أن معظم المرشحين الأوروبيين لن ينالوها . اما لأنهم لايرقون الى مستواها أو لأن الذين يرقون الى هذا المستوى كأنتوني بيرجس ودوريس ليسنج قد فاتهم قطارها أو تأخرت هي عليهم . . ومن ثمة فقد يرفضونها . بل كان هناك هاجس قوى بأن ليسنج ذات الاتجاه السياسي الراديكالى قد ترفضها ان عرضت عليها وقد كانت في الواقع اقوى المرشحين الأوروبيين لها ليس فقط لأنها كاتبة ممتازة ولكن أيضا لأنها امرأة ولم تفز امرأة بهذه الجائزة منذ سنوات طويلة .

ومن هنا بات مرجحا أن الجائزة ستذهب الى العالم الثالث لدرء بعض الشبهات عن تحيز الجائزة ضده ولأن وضع السويد الاقتصادي في الوقت الراهن يحتاج الى دفعة لمكانتها في هذا العالم الثالث . . . وما أن طرح هذا العامل على صعيد المناقشة حتى بات واضحا أن الجائزة ستذهب هذا العام ان ذهبت الى العالم الثالث الى أحد كتاب أمريكا اللاتينية . فالسويد تحاول أن ترفع حجم تعاملها الاقتصادي مع هذا الجزء الثرى من العالم ولأن المرشح الأفريقي لايزال صغير السن ولاتزال أمامه أكثر من فرصة في الأعوام القادمة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد يستغرب البعض ورود كل هذه الحجج والمبررات التى لاتتصل من قريب أو بعيد بمعايير القيمة الأدبية أو الفكرية. غير أن قرار منح الجائزة تدخل فيه العديد من العناصر السياسية والاقتصادية وحتى العاطفية، وتلعب بعض هذه العناصر غير الأدبية دوراً كبيراً في ترجيح فوز واحد على الآخر. خاصة بعد الوصول الى قائمة التصفية النهائية التى يعني نشرها ضمنيا أن كل من ورد إسمه بها يستحق الجائزة من الناحية الأدبية الصرفة. لكن جدارة أعماله بالجائزة لاتضمن له وحدها الحصول عليها. وهناك من يقول بأن فتح باب ترشيح الكتاب العرب ليس الا محاولة من السويد لرفع أسهمها في العالم العربي، ومن هنا تدخل الكثير من العوامل السياسية في الاختيار والترشيح. فلا يكفي أن يكون المرشح وجها أدبيا جيداً في هذه الحالة، بل لابد أن يكون وجها عربيا جيدا في الوقت نفسه.

والى جانب هذه الاعتبارات السياسية هناك اعتبارات أخرى، فما أن اتجهت المناقشات الى اختيار أى من كتاب أمريكا اللاتينية الثلاثة للفوز بالجائزة حتى بدا واضحا أن هناك اتجاها لاستبعاد بورجيز لأنه قد تجاوز الثمانين ولن تفيده الجائزة في شيء. لكن هذا الاتجاه لم يلق قبول الجميع فقد كان هناك من يرون أنه أجدر الثلاثة بالجائزة، ليس فقط لأهمية إسهاماته وعمق رؤاه وأصالة كشوفه الفنية والمضمونية على السواء، ولكن أيضا لأن الجميع يعتبرونه أباً لادب امريكا اللاتينية الحديث بأسره. ولا ينكر كل من باز وماركيز تأثرهما البالغ باستقصاءاته وكشوفه وعالمه الثرى الفريد.

وإذا ما أستبعد بورجيز فان احتمالات الفوز تنحصر بين باز وماركيز وعند المفاضلة بينهما رجحت كفة باز فهو أكثر سنا من ماركيز، كما أنه أقل شهرة منه. فقد نجح ماركيز بالفعل في إختراق حاجز الشهرة العالمية وترجمت رواياته منذ أواخر الستينات الى معظم لغات العالم، وعرفه جميع المهتمين بالأدب من دارسين وقراء على أوسع نطاق، ومن هنا فان الجائزة لن تضيف اليه شيئا. أما باز فانه برغم قيمته الأدبية الكبيرة غير معروف خارج دائرة المتخصصين والمهتمين بأداب اللغة الأسبانية في العالم وان كان واسع الشهرة بين الناطقين با للغة التى يبدع بها وفيها.

وما أن أعلن فوز غابرييل غارسيا ماركيز بالجائزة حتى أحس الجميع بأن الاكاديمية آثرت الأختيار المضمون والسهل. اذ اختارت كاتبا يعرف الجميع قيمته وأهمية أعماله حتى ترد الاعتبار للجائزة التى تزعزعت مكانتها في عيون الكثيرين في السنوات الأخيرة. اختارت كاتبا صغير السن نسبيا ولايزال يواصل عطاءه في خصوبة وتوقد يحظى بسببها باحترام العالم وتقديره، ويحظى بسبب مواقفه التقدمية والانسانية الرافضة لما في واقع أمريكا اللاتينية من قهر وفساد وعفن باحترام شعوب المنطقة التى ينتمي اليها ويعبر عن أفضل مافيها من رؤى وأشواق [فقد توحد اسم ماركيز منذ بداياته الأولى وعلى الأخص منذ ظهور رائعته الكبرى (مائة عام من العزلة) بحلم انسان أمريكا اللاتينية بالانعتاق من ربقة واقعه الوحشى الفظ. وبرؤى هذا الانسان الشعبية وابداعات عقله الجمعي، وبعالم خبراته الفنية وتصوراته التى طالما تاق الى بلورتها والافصاح عنها حتى أقبل جارسيا ماركيز فأبدع هذا المزيج الشعرى الخلاق من الفانتازيا والواقع حيث يختلط الخيالي بالواقعي وتمتاح الاساطير والخرافات في نسيج الحياة اليومية وتحدث الغرائب والمعجزات فلاتثير دهشة أحد ربما لأن واقع الحياة في هذا الجزء من العالم قد تجاوز أكثر الغرائب امعانا في الغرابة، وربما لأن عبثية الحياة قد أفقدت انسان هذا العالم بكارته وحسه بالدهشة وبراءته. وربما لأن الكاتب يريد أن يتحدث بعالمه الخلاق الصورة الزائفة التى تطرحها السلطات الرسمية للواقع والتاريخ على السواء.

فاذا كان باستطاعة السلطات الرسمية أن تقرر ماهو حقيقي وماهو زائف فان باستطاعته أيضاً أن يفعل نفس الشيء. . أن يحرر نفسه من الأكاذيب الرسمية بخلق أكذوبته الجميلة الخاصة: بخلق عالمه الفنى الشائق الكثيف المعقد الذى ينطوى على مستويات عديدة للمعنى والذى تبدو خيالاته الجامحة وكأنها ليست الانوعاً من المبالغة المنطقية لواقع يستكين العبث في جوهره. ولاتثير فيه أية دهشة أن تمطر السماء أزهاراً صفراء أو أن يبعث الغجرى من الموت ليصادق أسرة بيونديا طوال مئة عام، أو أن ينطوى مخطوط كتب بشفرة غريبة وباللغة السنسكريتية (اللغة الأم بالنسبة للغات الأوروبية واللغة السحر والرمز والعرافة) بكل مادار في واقع قرية ماكوندو الخيالية طوال الأعوام المئة التالية لكتابته بكل دقة وتفصيل. أو أن يصاب أهل هذه القرية المعزولة بمجموعة غريبة من الأوبئة والطواعين والظواهر الغريبة كوباء الأرق الجماعي الغامض الذى يصيب الناس جميعا ويفقدهم الذاكرة أو كطاعون الطيور الميتة أو تلك العاصفة الممطرة التى تستمر لأربعة أعوام دونما توقف. . هذا العالم الغريب الذى يلتهم فيه النمل الأطفال ويدمر الاعصار البلدة ـ العالم بأكملها وتتبع فيه سحابات من الفراشات السيدة بيونديا. . يبدو عندما نتأمله عن كثب أقل غرابة وأكثر جمالاً وسحراً وعذوبة من واقع أمريكا اللاتينية المعاصرة الذى صدر عنه والذى يتوجه اليه في آن واحد.

فروايات ماركيز وخاصة (مائة عام من العزلة) تدخل في علاقة جدلية خلاقة مع تراث كولمبيا الشفهى ومع تراث أمريكا اللاتينية المكتوب في الوقت نفسه وتخلق عبر هذا الجدل الخلاق عالما مناظرا للعالم الواقعي وان كان غير مفارق له، فهو عالم مليء بشخصيات كشفت عنها حجب المستقبل، وتتمتع ببصيرة نافذة ومع ذلك فهي عاجزة إزاء عبثية الواقع وبلادته. . ذلك الواقع الذى تثير فيه الهياج والاضطراب صرخة «حريق» في حكاية ترويها أورسولا بيونديا عن حريق شهدته في طفولتها الباكرة ولاتثيره الحرائق المندلعة أمام أعين الجميع في الواقع والتى تحيل حياتهم الى هشيم وتقدد أرواحهم على نيرانها الهادئة الماحية للذاكرة وللروح وللانسانية معاً.

ولا أريد الاستسلام لاغراءات الحديث عن هذه الرواية الجميلة ولاعن أعمال ماركيز الأخرى التى لاتقل عنها عمقا وثراء. . لأنني في هذا التقرير الوصفي أريد الاكتفاء بتسجيل ماشاهدته ولا أطمع الى تقديم دراسة عن ماركيز الذى يستحق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بلاشك أن نتأمل انجازاته وكشوفه الفنية والمضمونية. صحيح أن الكثيرين قد احسوا - كما ذكرت من قبل - بأن الاكاديمية قد آثرت الخيار السهل والمضمون عندما اختارت ماركيز للجائزة هذا العام غير ان الجميع قد أجمعوا على جدارته بها وعلى أن الجائزة هي التى فازت به. وقد بدا هذا واضحا في إحتفال تسليم الجائزة.

وقد تم هذا الاحتفال في يوم الجمعة العاشر من شهر كانون الاول الماضي. . . وعادة مايتم تسليم الجائزة في الجمعة الثانية من هذا الشهر ليصبح جزءاً من احتفالات السويد بأعياد النور أو عيد القديسة لوسيا والذى يبدأ باحتفالات تسليم الجائزة يوم الجمعة ويستمر حتى صباح الأثنين التالى وطوال يومي السبت والاحد، وهي احتفالات طقسية. جميلة توقد فيها - بلا أية مبالغة - ملايين الشموع في مدينة استكهولم التى شهدت هذه الاحتفالات فيها، فلا تجد نافذة واحدة في أي مبنى الا وفيها شمعدانات توقد فيها الشموع منذ بداية الاسبوع وتستمر حتى أعياد الميلاد في محاولة من هذا البلد البعيد لدرء الظلام الدامس الذي يهبط عليه منذ الساعة الواحدة بعد الظهر ويستمر حتى الساعة الثامنة أو التاسعة صباح اليوم التالى طوال فصل الشتاء.

وتقول الأسطورة أن القديسة لوسيا (وهي فتاة صغيرة من جزيرة سيسلى الايطالية جاءتها الهواتف المسيحية في القرن الرابع عشر وأدى اعلانها ذلك الى احراقها) هي التى أتت بالضوء الى السويد على هيئة شمعدان من الشموع ترتديه فوق رأسها حتى تدرأ عن هذا البلد الظلام الى أن يتم الاحتفال بأعياد الميلاد ويبدأ النهار في الطول من جديد. . ويبدو أن بداية احتفالاتها بتسليم الجائزة مرتبط بفكرة مقدم النور من بعيد. . ولكنه يتمثل هنا في منارات المعرفة والابداع وهاماته الكبرى في فروع العلم والاداب المختلفة. التى يبدأ الاحتفال بمقدمها مساء الجمعة ويستمر طوال عطلة نهاية الأسبوع حتى يبلغ ذروته في طقوس النور الجميلة صبيحة يوم الأثنين.

وتبدأ احتفالات تسليم الجائزة في قاعة الموسيقي الكبرى (وهي بيت فرقة استكهولم السيمفونية) حيث يقدم أحد أعضاء الاكاديمية العضو الفائز في ايجاز يعرض فيه مبررات الفوز ثم يطلب منه أن يتقدم لتسلم جائزته من الملك. ولايتجاوز تقديم كل فائز أكثر من خمس دقائق ومن هنا فان مراسيم الحفل كلها لم تزد على نصف ساعة. وكان جابرييل جارسيا ماركيز متميزا بجلبابه الشعبى الأبيض وسط جمهور حاشد تغص به القاعة ويرتدي رجاله الحلل الرسمية السوداء. كان متميزا بين الفائزين الستة الآخرين والجمهور على السواء بوجهه الاسمر الهادىء وشاربه الكث وإبتسامته الهادئة الواثقة المطمئنة وكأنه واحد من شخصيات كتابه الشهير (جنازات الأم الكبرى) وحيد معتز بنفسه يحاول أن يؤكد الحس بكرامته برغم كل الطقوس والافتعالات الرسمية التى أصابت بقية الفائزين بالجمود أو التوتر والاضطراب.

وتأكد انطلاق ماركيز وعفويته في الحفل الذى أعقب مراسيم تسليم براءات الجائزة والذى برهن فيه ماركيز على أن الجائزة هي التى فازت به. وهذا الحفل في العادة هو حفل عشاء كبير على شرف الفائزين يتم في قاعة محافظة استكهولم ويدعى اليه عدد كبير من الفائزين السابقين والشخصيات الرسمية والشعبية وممثلين لمختلف قطاعات الشعب السويدي. . . لأنه حفل يدعي اليه ١٨٠٠ شخص يتناولون عشاء فاخراً يبدأ الطبق الأول فيه في الساعة السابعة ويقدم الطبق الأخير حوالى العاشرة. . . وعادة مايعقب العشاء - كما قيل لى - رقص وموسيقى حتى منتصف الليل أو بعده بقليل.

لكن ماحدث هذا العام كان شيئا فريداً. اذ أتى ماركيز معه بمائة وثلاثين عارضاً وراقصاً وموسيقياً ومغنياً من خيرة فناني امريكا اللاتينية وأخذ هؤلاء العارضون بملابسهم الزاهية وشخصياتهم المتفجرة بالحيوية والتدفق وفنهم الجميل يقدمون رقصهم وموسيقاهم واغانيهم عندما اقترب العشاء من نهايته فشدوا إنتباه الجميع، وخسفت شمس عرضهم الساطعة تقليدية الفرقة الموسيقية التى كانت تعزف في قاعة الرقص المجاورة والتى كان مفروضا أن ينتقل اليها الجميع بعد العشاء كالعادة. وإنتصف الليل وتجاوزت الساعة الواحدة ومعظم المدعوين لايزالون على مقاعدهم في قاعة الطعام يشهدون عرض هؤلاء الفنانين ويستمتعون بفنون أمريكا اللاتينية المتميزة. وقاعة الرقص شبه خاوية الا من عدد قليل من الذين انتقلوا اليها حرجاً أو تقليدية.

وما أن انتهى عرض هؤلاء الفنانين حتى انتهت احتفالات الجائزة التى سيطروا عليها بحضورهم القوى وفنهم الممتع الذى يحمل في ثناياه الكثير من تراث أمريكا اللاتينية الشعبي، أو بالاحرى بدأت الاحتفالات بأعياد النور السويدية بتلك الدفقة الحارة من الضوء المتألق الذى جاء به جابرييل جارسيا ماركيز الى هذا البلد البعيد الذى تكاثفت من حوله ظلمات العزلة فاستقدم اليه طلائع النور من عباقرة العالم ومبدعيه ولو لأيام قليلة كل عام حتى يدرأ بهم عن نفسه العزلة والوحشة والظلام.

د. صبري حافظ

رحلة في قارب المسرح الشعبي

مدخل

في تجارب، المسرحيين الشباب ثمة ظاهرة تكاد تكون واضحة للذين يتابعون اعمالهم المسرحية مشاهدة وكتابة، تلك هي نزوعهم الى اختيار النصوص ذات الشخصيات القليلة، والعميقة في حسها الدرامي معا. من قبيل: قصة حديقة الحيوان، مسافر ليل، الحارس، كوميديا قديمة، انا لااستطيع تصور الغد، قارب في غابة، في اعالي البحار، اغنية التم، الامبراطورجونز. . . الخ

وربما يعتقد البعض ان سبب هذه الظاهرة هو سهولة اخراج مثل هذا النمط من النصوص المسرحية، وضمان عناصر النجاح في

تقديمها على خشبة المسرح . غير ان الواقع عكس ذلك ، فهي اعمال صعبة وتتطلب من المخرج الذي يقدم على اخراجها خيالا خصباً ، وحساً جمالياً مرهفاً ، وامكانية حرفية متقدمة ، لكي يخلق العرض الجذاب ، المشرق ، الممتع ، من خلال شخصيات لاتفارق الجمهور طيلة الفترة التي يستغرقها العرض المسرحي .

ومن هنا فانني اعتقد ان نزوع المسرحيين الشاب الى مثل هذه الاعمال مبعثه ، بالدرجة الاساس ، شغفهم بالتجريب ، وبحثهم عن التجانس في ما بين كادر العمل المسرحي الذي يخلق حالة من الحب والانتماء الكامل الى التجربة ، وسيطرتهم على عناصر العرض المسرحي وتناغمها في وحدة او صورة فكرية وفنية . فضلا عن اسباب اخرى تختلف من مخرج الى آخر .

ان مسرحية (قارب في غابة) . موضوع مقالنا النقدي ، هي احدى مؤشرات هذه الظاهرة ، فشخوصها اثنان فقط ، ومخرجها فنان مسرحي شاب ، مثقف هو عزيز خيون ، له رصيد جيد في الحركة المسرحية . ولاسيما في مجال التمثيل .

النص

كاتب المسرحية (نيكولامي خايتوف) لم تعرض له في مسرحنا ، سوى هذه المسرحية ولانعرف عنه بسوى انه كاتب مسرحي وقصصي بلغاري ومهنته مهندس زراعي ترجمت له بعض القصص في احدى المجلات العربية . وقد قام بترجمة مسرحيته هذه الفنان قاسم محمد ونشرت في مجلة الاقلام ، العدد الثاني عشر ، ايلول ١٩٧٦ . تتلخص حكاية ، أو احداث المسرحية بقيام امرأة (كينا) بتقطيع بعض الاغصان من غابة تقع في المقاطعة التي تسكنها لغرض حفظ التبغ الذي تعمل في زراعته غير انها تصطدم بحارس الغابة (مارين) الذي يحاول صنعها من قطع اغصان الاشجار ويهددها باقامة دعوى ضدها وفتح تحقيق معها لمدنها تجاوزت على القانون :

وعبر سلسلة من الصراعات وحالات التفاهم والتأزم بين الحارس والمرأة ينتهي بهما ، المطاف الى علاقة انسانية نبيلة تقودهما الى عوالم حلمية وآفاق تتسع لكل رغباتهما في تحقيق الذات وارتبا ط بالمجهول ، واستنشاق نسائم الحرية

أفكار

تطرح المسرحية افكاراً عديدة ، يمكن للمشاهد ، او المتفرج التقاط اي منها او اعتبارها فكرة اساسية ، وبالنسبة لي ، اميل الى

استنباط فكرة ذات منحى فلسفي في رؤ يتي لطبيعة الصراع والتآلف القائمين بين شخصيتي المسرحية ، وهذه المفكرة تقول : اذا كان الصراع الناشب بين قطبين متناقضتين يستندالى قانون داخلي يفسر جوهر كل من القطبين فانه يتحتم على احدهما الانتصار على الآخر وافشال جوهره . اما اذا كان الصراع الناشب بين قطبين متناقضين يستند على قانون مفروض عليهما من الخارج ولا يفسر جوهرها فان هذا الصراع لابد ان ينتهي الى اتحاد القطبين وفشل القانون نفسه . كيف؟

ان كينا ومارين متقاربان في همومهما واحلامهما ، ولكن ثمة عامل خارج عن ارادتهما يفرض عليهما الصراع والتناقض ، فالاولى امرأة في العقد الثالث من عمرها أحبت بحاراً انجبت منه طفلاً من دون زواج ، ثم تخلى عنها وسافر الى الابد ، تاركاً لها الطفل والاحباط النفسي ولعنات امها واقاويل الناس من خلف ظهرها ، وشقاءها في زراعة التبغ ومشاكله ، وهي إضافة لذلك تبحث عن الرجل الشهم الرقيق الذي يمنحها الحب والدفء ويعوض عنها مافات .

اما مارين فانه هو الآخر يحمل على كاهله ماضياً مغلفاً بالاحباط والاغتراب فقد عاش تجربة زواج فاشلة ، لانه تزوج من فتاة لم يكن يحبها ارضاء لامه التي كانت ترغب بعروس طيبة ، وسارت في كل المقاطعة مشيعة بانه ليس رجلاً ولا يصلح زوجاً ، فحمل حقائبه وذهب الى الغابة . وقد ولدت فيه هذه التجربة يأساً ومرارة لاتحتملان اراد ان يزيحها باللجوء الى عالم مغاير ، حيث العزلة والغربة الروحية ولكنه سرعان ، يكتشف خطأ هذا الاختيار ، الذي لم يمنحه سوى مزيد من الاحباط والاغتراب (انا وحيد وليس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لي من يبكيني . . انني عصايابسة) غير انه رغم ذلك ما زال يحمل في رأسه حكمة الشباب وعنفوانه «الهادئون يجلسون في اماكنهم، اما المتحركون فيغيرون العالم» هكذا يقول في لحظة من لحظات التألق عندما تصف له كينا ابنها الذي تتطاير شعيرات رأسه الشقراء مثل ريش الطائر، ويطقطق ويزمجر، ويلعلع بصوته، ويقعقع كالقارب البخاري.

ان هذه الهموم المشتركة بين كيناومارين، وفي مقدمتها فشلهما في تحقيق العلاقة العاطفية مع الطرف الثاني في حياتهما، هي التي تجعل المتناقض بينهما غير جوهري، ولذلك فان مارين يبدو اكثر انسانية ورقة ونبلاً عندما يتحدث مع كينا عن امور لاتتعلق بالقانون والحراسة والتحقيق والاغصان، بينما يغضب ويثور كالوحش الضاري عندما يتذكر انه خادم القانون وحارس الغابة، وهذا، في الواقع يذكرنا، بشخصية «بونتيلا» في مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) لبرتولد بريخت، مع الاختلاف طبعاً بين الشخصيتين وموقعهما الطبقي، فهي، أي شخصية بونتيلا، تظهر بكل صفاتها الاستغلالية والشريرة في مواجهة الآخرين عندما تكون وسط عالمها البورجوازي، بينما تغدو انسانية ونبيلة عندما تثمل وتتجرد، في اللاوعي، عن مصالحها الطبقية. ان حقيقة كون العلاقة الانسانية النبيلة هي من اكثر الجوانب توافقاً مع رغبات الانسان النقي هي التي تدفع مارين الى تجاوز القانون التعسفي بل واتخاذ موقف مناهض له، والالتصاق بقضية اسمى منه، الا وهي: الحب. ومصداق ذلك قول كينا: «الحقيقة اكبر من القانون». ومن الافكار الاخرى التي يناقشها النص، مايتعلق بمرحلة التحولات الاشتراكية في الريف، وما يرافقها من سلبيات كالبير وقراطية، وعدم تفهم بعض المسؤولين في الجمعيات التعاونية لحاجات الفلاحين، وتطرح صورة هذه السلبيات هنا من خلال المشكلة التالية: ان الفلاحين في المقاطعة التي تدور فيها احداث المسرحية يحتاجون الى اغصان الاشجار من اجل حفظ التبغ، اذ بدون هذه الاغصان سيفسد التبغ ولن يجف كما ينبغي: وستحول ايام تعبهم وجهدهم الذي لايقدر بثمن، الى هباء، ورماد تذروه الرياح. غير

ان المسؤول عن الجمعية التعاونية يرفض تزويدها بالاغصان بحجة ان محصول هذا العام من التبغ كثير والاغصان لاتكفي، كما انه

اصدر امراً بمحاكمة كل من يقطع الاغصان من الغابة. في الوقت الذي لايقوم هو بواجبه الحقيقي، رغم انه يتقاضى راتباً من الدولة ويتنقل بواسطة سيارة!

ان هذا الموضوع الذي يناقشه المؤلف من منظور اشتراكي يشكل عقدة المسرحية التي نسج حبكتها بسياق درامي شاعري جذاب. انصهرت فيه كل اللمحات الفكرية التي تخللت النص، وهو، من دون شك، موضوع حيوي مهم يتجاوب مع طبيعة المرحلة التي نجتازها فيما يخص التحولات الاشتراكية التي يشهدها ريفنا ومجتمعنا العراقي.

دلالات رمزية

لايكتفي خايتوف بطرح افكار ومضامين النص من خلال مؤشرات حسية ـ اجتماعية واقعية، بل اراد تعميقها واعطاءها ابعادا اخرى من خلال توظيف الرمز كدلالة مكثفة غير مباشرة تمتلك القدرة على تنشيط ذهن المتفرج واشراكه في البحث عن افاق اوسع للصراع والتفاهم بين عناصر الدراما في المسرحية، ومن بين هذه الدلالات الرمزية

- حديث مارين عن صراع الاشجار «لقد التحمت الاغصان واشتبكت غصناً بغصن. . انها تتفاعل. . . عيدانها توخز بعضها، وكل غصن يسرع ليظلل الغصن الآخر، لتكون له وحده اكبر حصة من الشمس. . كل غصن يريد ان يعيش هو كي يوهن الغصن الآخر. . ليموت «ان الرمز هنا يدلل على صراع الانسان من اجل الحصول على لقمة العيش ومهمة النظام الاشتراكي ان يزيل هذا الصراع. ويسعى الى زيادة الانتاج بهدف توفير حياة معيشية كريمة للانسان المنتج.
- العصا رمز للانسان باختلاف طبائعه وسلوكه، ولذلك فان كينا عندما تقول: «يجب ان تكون العصا قد اعتاشت بالشمس وتصلبت بحرارتها لا أن تكون قد تيبست بالعفونة وبالفضلات المنخورة» فانها تعني ان الانسان يجب ان ينال حقه في الحرية، لا أن يكبل بقيود تحد من انسانيته.
- ان القارب البخاري رمز للتقدم والتطور العلمي الذي يجب أن تسعى من اجله الاشتراكية، وان الاجيال القادمة يقع على عاتقها تحقيق ذلك.
- التبغ بالنسبة لكينا رمز الحياة، ولذلك فهي تعمل المستحيل من اجل الحفاظ عليه، وقد انتبه المخرج لهذا الرمز فجعل الممثلة (عواطف نعيم) تركز دائماً على كلمة التبغ.

البناء الدرامي

المسرحية مكتوبة في فصل واحد. . واحداثها تجري في مكان

واحد ايضاً هو الغابة ولذلك فهي من هذه الناحية تقترب من مفهوم ارسطو للدراما اي وحدة الزمان والمكان الفعلي، غير انها تفترق عن هذا المفهوم من الناحية البنائية اذ يمكن تقسيمها الى ثلاثة مشاهد، وقد فعل ذلك المخرج فعلاً، حسب طبيعة عناصر الحبكة الدرامية . .

- المشهد الاول . صراع متوتر وفاق
- المشهد الثاني : وفاق صراع وفاق
- المشهد الثالث . . صراع وفاق

ووفقاً لهذا التقسيم فان قالب المسرحية غير تقليدي ويمر بعدة حالات من التأزم والصراع والحل . وهو يحمل قانونه الخاص الذي يختلف عن البناء الارسطي والملحمي في آن واحد .

اما رسم الشخصيات فقد وفق المؤلف الى حد كبير فيه، أذ قدم لنا مارين وكينا بأبعادهما المتكاملة، استطعنا ان نتعرف على الشيء الكثير من جوانب حياتهما الاجتماعية والنفسية والفكرية من خلال كشف كل شخصية عن واقعها ومعاناتها واحلامها، وعبر الصراع الذي يقوم بينهما على خشبة المسرح وجاء اسلوب المسرحية كما وصفه المخرج حقاً مقترباً من القصيدة الشعرية او القطعة الموسيقية، ويملك مقومات «كشف الصراعات والمواقف المتأزمة والاخفاقات العديدة التي يمر بها الرجل والمرأة للوصول الى حالة الفهم السامي للعلاقة المتبادلة بينهما» .

الاخراج

ان عزيز خيون في اختياره لهذه المسرحية، قد أكد من جديد أن مسألة اختيار النص المسرحي هي العمود الفقري في فهم أفق المخرج الدرامي والجمالي . والفكري . واذا اردنا ان نقول انه ميال الى الاعمال التي تتصدى لموضوع الرجل والمرأة والدور الذي يلعبه كل منهما في حياة الآخر، وتتوافر فيها قيم شاعرية وحالات درامية شفافة، فان اختياره لهذا النص ينم عن ذكاء ورؤية فنية متقدمة .

لقد رسم المخرج خطته الاخراجية بدقة ومهارة عاليتين . مركزاً فيها على تناغم اداء الممثل مع الحركة والتكوين والمكان والمؤثرات الصوتية لابراز الفعل الدرامي وتوضيح العلاقة بين الشخصيتين وخصائصهما المتفردة . ورغم ضيق مساحة العرض في مسرح الستين كرسي الذي هو عبارة عن شقة سكنية صغيرة، فقد استطاع المخرج ان يوزع حركة الممثلين دون الوقوع في التكرار، الاماندر، وكان لكل حركة يخطوها الممثل ابعادها التشكيلية ووظيفتها الدرامية، ففي النصف الاول من المسرحية كانت حركة مارين (محمود ابو العباس) تتميز بالاتساع والسرعة كدلالة لملاحقة كينا (عواطف نعيم) ومحاولة تهديدها والتحقيق معها، بينما يحدث العكس في النصف الثاني من المسرحية لحدوث تآلف بين الشخصيتين، وكذا الأمر يمكن ان يقال عن استخدام المكان وعلاقته بالشخصية، فعندما يكون مارين في موقع قوة وفوران نجده يتثبث بالمكان المرتفع وهو، على يمين ووسط الخشبة : اما عندما يهدأ وتكون كينا في موقع قوة نجد حدوث وضعية معاكسة تماماً .

ان دور المخرج يبدو واضحاً في صياغة اداء الممثل، . فالشغل المسرحي والايماءة قد رسمها، اضافة الى عطاء الممثل الذاتي، من خلال ايجاده التفسير المناسب لكل فعل وحالة، ولذلك فان الحوارات التي يلقيها كلا الممثلين قد ابتعدت نهائياً عن الالقاء المسطح الذي كثيراً مانجده في مسرحنا، واصبح لكل جملة تلقى شحنة تعبيرية سواء بايماءة الوجه او العينين او بقية اطراف جسم الممثل . وهذا ما يفسر او يدعم حقيقة كون المسرح سمفونية بصمرية قبل ان يكون سمفونية سمعية .

تميز ايقاع العرض بالجاذبية وشد المتفرج اليه، رغم ثبات المنظر وبقاء الشخصيات ذاتها امام الجمهور طيلة العرض، وكان متناغماً مع الحالة الدرامية في كل وحدة من وحدات العرض، فتارة يتسارع وتارة يتباطأ، محققاً في المحصلة النبض المطلوب للعرض، ورغم النجاح الذي حققه المخرج في تقديم عرض جميل وممتع من خلال خطة اخراجية مدروسة، فقد كان بامكانه ان يحقق خطوات اضافية تعمق هذا النجاح وتجعل العرض اكثر تألقاً لو انه التفت الى الجوانب التالية :

- جعل القاعة التي يجلس فيها الجمهور جزءاً من الغابة (سكان العرض) وذلك باستخدام الاشجار في الجوانب والزوايا وبمحاذاة الجدران، مما يجعل الجمهور مشاركاً في العرض . وقد تكون حجة المخرج في ذلك قلة الامكانات المادية، او انه طلى الجدران برسوم والوان هي امتداد الغابة، وكذلك وضع سيقان اشجار مقطوعة في القاعة الجلوس الجمهور بدلاً من الكراسي المألوفة .
- تعميق عنصر الكوميديا، وعدم الاكتفاء بما شاهدناه خلال لحظات قليلة، وذلك بالتركيز على حالات الطرافة وسخرية ومداعبات كينا لمارين، مما يضفي على العرض حيوية وتشويق كبيرين .
- الانتقال من حالة الى حالة اخرى كانت بحاجة الى وضوح اكثر .
- التكوين الذي رسمه المخرج في بداية العرض يفتقر الى الجمالية، حيث يقف مارين اعلى وسط المسرح بينما تظل المرأة اسفل الوسط وظهرها اليه الأمر الذي جعل التفاتها اليه لمحادثته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتسم بشيء من الضعف التشكيلي

التمثيل

لقد بدا واضحاً ان الممثلين عواطف نعيم ومحمود ابو العباس انتميا الى التجربة بصدف وحب واعيين، ومن خلال مرافقتي للعمل ومعايشتي لتفاصيله، اكتشفت انهما يطوران اسلوب ادائهما يوماً بعد آخر من خلال استفادتهما من ملاحظات المخرج واصدقائهما، ولذلك فقد كان الاختلاف واضحاً بين ادائهما في العرض الاول وبين العرض الرابع والخامس.

ان محمود ابو العباس يمتلك موهبة جيدة في اضفاء الروح الحيوية والحركة المرنة، والايماءات المعبرة للشخصية التي يمثلها. وكان هذا شأنه ايضاً في تمثيله لشخصية (جعفر لقلق زادة) في مسرحية عادل كاظم (نديمكم هذا المساء) وشخصية (فيدور) في مسرحية (الاخوة كاراما زوف) التي لم تعرض للأسف! وفي ذلك يتجاوز الحدود المرسومة للشخصية من قبل المؤلف.

اما عواطف نعيم فقد حاولت اضفاء الطابع المحلي على شخصية (كينا) استناداً الى تفسير المخرج الذي يرى ان موضوع المسرحية شامل وغير محدد بزمان أو مكان كما انها مالت الى التمثيل الشخصي لتقريب صورة الجوانب الخاصة بحياتها الى الجمهور الا أنها بدت مفرطة في التركيز على بعض الجمل، مغالية في التعبير عن مشاعرها وانفعالاتها النفسية، رغم انها تمتلك قدرة جيدة في اعطاء كل حالة خصوصيتها في التعبير والايماءة النبرة الصوتية.

الديكور

رغم ان ضيق مساحة العرض، قيدت امكانية مصم الديكور (صلاح حافظ): فقد ظهر منظر الغابة ذات صبغة واقعية من ناحية الكتلة والمفردات المستخدمة فيه، وذا بعد رمزي من ناحية الوظيفة الدرامية، فاللون الاخضر القاتم والاغصان العادية من الاوراق والجفاف الذي تبدو عليه الاشجار يعطي ايحاء بجفاف حياة مارين وقوتها وعزلتها عن الحياة الانسانية، كان تداخل الاغصان التي صنعت من انابيب مطاطية وتشابكها على السايك والجدران يصور الصراع الذي تحدث عنه مارين ورمز به المؤلف الى صراع الانسان

من اجل البقاء اما الشجرة التي ثبتت على الدرع الايسر فقد احتفظت بلون قريب من الابيض، ربما لتعبر عن براءة مارين عندما يستعيد ماضيه بالحديث عن زواجه الفاشل، وقد عزل المصمم جهة اسفل يمين الخشبة عن بقية اجزائها باللون الاخضر الفاتح ولاسيما الارضية التي يتخيلها مارين وكينا مكاناً للقارب، اللدلالة

على ربيع حياتهما في مشهد الحلم.

ان استخدام الفلين والجنفاص كمادتين اساسيتين في تنفيذ الديكور مكن المنقدين من اضفاء المناخ المطلوب في العناصر التشكيلية او البصرية للعرض. ومن هنا فقد صمم الديكور ونفذ بحس ابداعي مدرك لوظيفته الدرامية.

الاضاءة والمؤثرات الصوتية

لم تستطع اضاءة (كامل هاشم) الارتقاء الى مستوى العرض الابداعي بسبب بدائية الاجهزة الضوئية المستخدمة، غير ان ذلك لايمنع من تقييم الجهد الذي بذله المصمم في محاولة لجعل الضوء ذا وظيفة درامية من خلال الالوان وحصر بعض المشاهد لخلق التركيز عليها، كما في مشاهد الحلم الذي استخدمت فيه ألوان شفافة

تستجيب لدواخل الشخصيات، ومشهد استرجاع مارين ذكرياته عن الزواج. وغير ذلك.

اما الموسيقى فقد كان اختيارها موفقاً من قبل المخرج حيث تميزت بطابعها الفلكلوري السلافي، وبايقاعاتها المتنوعة. ففي بداية العرض عبرت عن جو الغابة الموحش والعزلة التي تلفها من خلال صوت الناي الشجي ونباح الكلاب ونعيق الغربان واصوات مختلفة. ثم استخدمت في حالات الوفاق بين مارين وكينا موسيقى راقصة شفافة استطاعت ان تشد الجمهور وتسحره بايقاعاتها ونغماتها العذبة.

كلمة أخيرة

ان هذه التجربة التي قدمتها فرقة المسرح، الشعبي مساهمة منها في احتفالات يوم المسرح العالمي، جاءت خطوة اضافية لخطواتها السابقة والمكرسة لتقديم المواهب والطاقات الابداعية الشابة وتعريفها الى جمهور المسرح العراقي الذي يهمه ان يشاهد باستمرار التجارب الجديدة والوجوه الفنية الشابة الناضجة.

عواد علي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

مدخل الى معارض المهرجان
حول مهرجان الواسطي الثاني

يأخذ مهرجان الواسطي الثاني اهمية كبيرة من شأنها ان تعيد «للواسطي» حجمه الحقيقي وتبرز دوره التأريخي في تأسيس منهج ذي ضوابط واضحة وخصوصية محكمة، ويأتي ذلك من جراء سعي الفنان الحثيث في أستجلاء قيم الحضارة العربية والتعامل مع مفرداتها الشرقية بوعي وأخلاص أكيدين «للمناخ القومي» بشكله العام، بما فيه نكهة المفردات والمميزات الكثيرة التي تؤ رشف حقيقة الحياة وتفاصيلها بل وأبعادها الاخرى.

ان الهيئة التي طالعنا بها هذا المهرجان تبدو للنظرة المتأنية، موفقة تؤكد الجهد الواعي في تكريس هذا الاحتفال كتقليد ونشاط فني يتجاوز أبعاده الظرفية أومنافعه الآنية ويشد العزم الى خلق مناخات فنية تتمازج وتتضافر فيها أجمالية الرؤى والتوصلات الأبداعية الاخرى بغية أحلال القيم الحقيقية والبحوث الخالصة والمؤثرة وقد لعبت الندوات التي رافقت معارض المهرجان دوراً غنياً في بسط المشكلات التشكيلية ووضع الحلول اللازمة او التحليلات الموضوعية التي تشبع المشكلة بحثاً وتناولاً وصولاً الى أستنارات تتعاضد مع المبتغى الاساسي المرجو لهذا المهرجان وتنشط الحركة التشكيلية عموماً بأتجاه التوصل الى فن عراقي أصيل وجديد وهي بالضرورة تعني تأهيلاً للجوانب الحضارية والتراثية في تاريخنا المبدع.

يكون المهرجان عبر هذا الاساس وقفة يراد منها كشف الحساب عن «مجريات الوعي» الثقافي بما فيه الجانب التشكيلي والذي يشكل واجهة فكرية لا تنفصل قطعاً عن الواجهات الثقافية والابداعية الاخرى، والمهرجان كذلك يعيد للاذهان همة فناننا «العراقي» في أختراق أوتجاوز المحددات والحواجز التي تعيق المسار الحضاري ويمثلها في ذلك كل عناصر التخلف والقوى المعرقلة العديدة.

يقول الفنان شاكر حسن ال سعيد في مقدمة دليل المهرجان (.. فلم يعد الأمر بالنسبة لنا مجرد أحياء للتراث من خلال ذكرى تحيي الواسطي، بل هو أيضاً (تذكره) بضرورة أقتران الدفاع عن تراب الوطن ببنائه الداخلي... وأن العبرة التي يعتبر بها الجمهور العراقي والفنان على السواء. ستظل معنى هذا الاصرار من أجل الابداع رغم الظروف الاستثنائية التي تجابه العمل الفني).

وعلى هذا النحو فأن المهرجان لا يحتمل الافتراض بأن السعي لاخراجه على هيئة شاملة وبحجم كبير وبهذا القدر من الاهمية ينبغي ان يصب في مغزى شكلي اويقترن بقيمة مظهرية آنية وسريعة، وبمعنى آخر ليس المقصود منه بالمرمى البعيد استذكار

الرسام المبدع (يحيى بن محمود الواسطي) كعملاق في مضمار الرسم المبكر. وهذا ما حدث بالفعل لبعض الفنانين الذين تعاملوا مع (الموضوع) بوعي لا يتعدى حدود هذا الفهم. قدر ما يتعلق بضرورة أو أمكانية (صناعة قيم جديدة) مؤهلة لان تقود هذا الأرث الحضاري والتاريخ الذاتي لكل مبدع أستحضاراً لتجارب الاسلاف العظام الذين نثروا أركان حضارتنا بوقدات مذهلة على صعيد الابداع بمجالاته الكثيرة. والا بعد من ذلك ان فكرة المهرجان تستهدف (الوقوف بصراحة) وتروأزاء الفن العراقي المعاصر وما آل اليه من تصورات أو أنماط رؤ يوية جديدة ومدى ملامستها للخصائص الحضارية التي تفرضها هذه المرحلة وأمكانية تأثيرها في رسم ملامح منتزعة وأعتبارات فنية ترقى على الحالة القديمة والتوصلات التي ضمتها.

في معارض المهرجان

لقد أشتمل المهرجان على العديد من الاعمال التشكيلية التي توزعت في القاعة الكبرى للفن الحديث وقاعتي الرشيد والرواق. وضمت العديد من النتاجات التي تراوحت في موادها التنفيذية ما بين الزيت الاكرلك والكولاج، والتخطيط والكرافيك والمائية. واحتوت على المعالجات المتباينة لما يحيط الفنان من مشاكل او حالات.

سعدي داود في لوحته (صباح الخير ياعراق) يبدو سلساً وتلقائياً وهو يتعامل مع موجوداته الشرقية ومفرداته التي تضم في معالجاتها حساسية محسوبة. (الباب العراقي القديم البساط المزركش، والنخلة ذات السعف المضفور...) ان «سعدي» يلقي بتراكيبه التراثية هذه دفعة واحدة محققاً في ذلك عملاً ذا قيمة توثيقية مبررة. رغم ان سطح الصورة العلوي (الزخرفة) كانت صريحة او مباشرة في أثارتها.

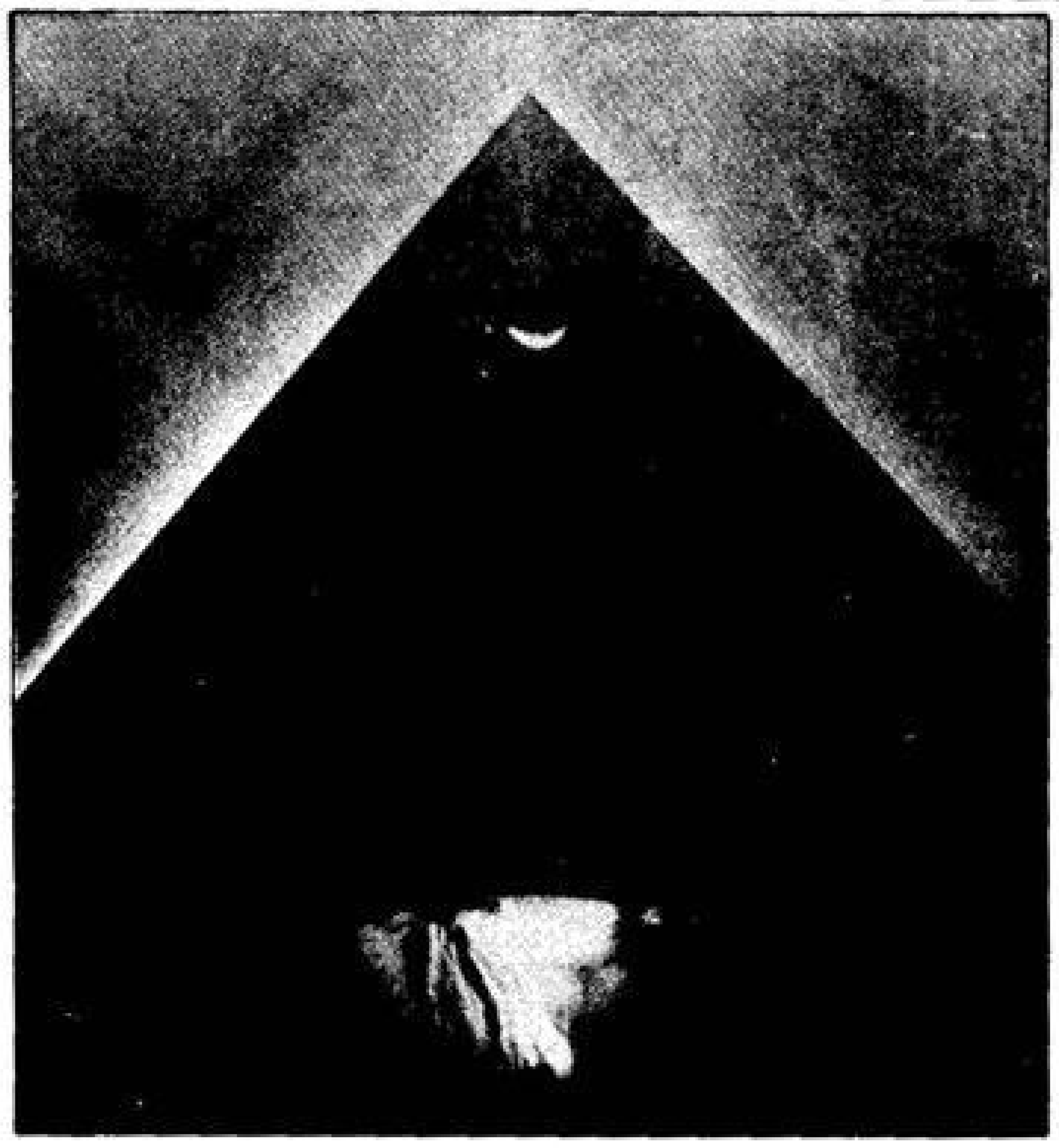
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويشكل عمل الفنان (علي طالب) أضافة نوعية لمجمل انتاجه . انه يضع عدة استفسارات أو استفهامات في كتلته المذهلة والتي تتوسط العمل، انه بأيجاز رأس شاسع، منذهل، مأروق لما يراه أولما يظهره بهذه الكيفية, ان «طالب» قد أبعد زحمة التفاصيل ليتركنا أزاء «السهولة المؤنقة» والاحتمالات التي تحتويها ومراميها الانسانية البعيدة.

ويأخذ الفنان الشاب (حيدر خالد) من موضوعه (ثقاب عبد الله) (زيت)، مساحة لاسقاط تشكيلاته وتنويعاته والتي تآلفت كلها تحت غطاء أوسقف (مظلة) ربما يريد منها السفر العام لا يحتاج سوى مشوار من العناء عالم السعادة «عالم الوجد الحقيقي» ان العمل يأتي بعد تجارب تراوحت أهميتها على الصعيد التقني (صناعة اللوحة) ولكنها لم تأخذ على عاتقها جدية البحث في المكونات الاساسية الاخرى، اي ان الطابع العام لا يبدو منتمياً للفنان، اذ ان هناك مساً من التأثر يظهر من جوانب اللوحة هنا وهناك.

أما الفنان (علاء بشير) في لوحته (الغضب) يأتي بأشكاله الانسانية ذات البحث في قوانين الوجود او الاضطراع الحاصل بينها والنتائج المتمخضة عنها. وضمناً ينحاز علاء الى الجوانب الخيرة في هذه المعادلة الحضارية والتي تؤسس الحالة او تظهرها بالمعنى الصادق والمؤثر ويعلن عن ضرورة اعتمادها كمحصلة نهائية. انها دعوة مخلصة تسعى للوقوف حيال هذا المد من حالات الفوضى والضيق والخوف. ان علاء في (الغضب) قدم لحظة ابداعية واضحة وقوية مسكت البناء الكلي فأستحال الى قضية فكرية ناضجة.

وفي أنطباع وليد شيت القضائي (أكرلك) نفاجأ للمرة الاولى في الكيفية التي جاء بها عمله لقد كان غير مألوف تماماً. وفيه من التحولات والمقاصد اشياء كثيرة أراد لها الفنان أن تكون بهيئة تجريدية ذات تدابير بلونية محكمة. وقد أعتمد (شيت) على ثلاثة عناصر أساسية وهي (الزمن، الفراغ، المادة) وشيت لا يؤمن على ما يبدو في أستاتيكية التصور وجمود اللحظة الابداعية. لذا فأن عملية تحول المادة غدت شغله الشاغل وهذا تجلى في انتاجاته الاخيرة وبالتحديد بعد أنهاء دراسته العليا في (الولايات المتحدة الامريكية) أنه يبحث في كيفية أنجاز لوحة معدة ذات بناء سلس قريب من متناول الذاكرة البسيطة على انه من جانب آخر يموه بوعيه المعاصر للمادة كوسيلة وعبر أبعادها (الزمكانية) وكذلك مدلولاتها أو رموزها التي تذوب في معابثة الفراغ لتحل كمبادىء او احكام تمتلك عناصر قوتها أو بنائها (كالحركة، الشكل، العذوبة، الطراوة) ان بحثه هذا يعد نقطة تحول في تاريخ وليد الشخصي وفي مضمار أمتلاك ناصية (الخصوصية). ولم يغفل عشقه البالغ لنفسه الاكاديمي الذي عرف به، فنراه يظهر بطابع غير مباشر تماما. انها



الاستفادة الضرورية والتخريجات الحاصلة من وعي اكيد في تحولات الاشكال المرئية.

(فاخر محمد) في عمله (كائنات مشتركة) (زيت). يقترب كثيرا من عالم الصغار بمعناه الانساني والشفاف والمتراكب او المعقد أحياناً. فالرؤية الفلسفية للعمل تنصب في كيفية البحث عن عالم ملون تتحرك على مسرحه كل الكائنات بحرية وطلاقة دونما تردد أو محددات أو ضوابط مقيدة لهذه الحرية التي ينثرها (فاخر) عبر كائناته الوديعة والطليقة والشاحبة أحياناً.

ان العمل بلا شك تذكره بضرورة تكريس الصراحة في الطرح ولتأكيد الرابطة الجدية مع ما يرسم أوما يحاك في اللوحة من أفكار متداعيات. ان الفنان لا يتوجس من أختراق بعض القوانين الفنية المتعامل معها كمسلمات ويبدو ويظهر في ذلك مقدرة واضحة عبر الحجج الواعية التي تبني رؤيته لهذا الكون او لما هو قريب من وعي الفنان عبر مسببات عديدة جعلته يتجاوز اشياءاً عديدة.

أما الفنان (هاشم الطويل) لا زال منهمكاً في عالمه الشرقي الاصيل وبعشق بالغ، انه يضع موجوداته، اومفرداته في الخفاء ويعمد الى عدم الاسراف في شرح المحتويات الهائلة التي يضمها العمل الواحد. فتبدولنا تفاصيل يمكننا للنظرة الاولى من فك طلاسمها ولكن هذا لا يحصل في أغلب الاحيان. وفي (الجدار) (كرافيك) تبرز هذه الحقيقة التي يدافع الفنان عنها ببطولة وبروحية اصولية. أن جداره الذي ضمته قاعة الرواق لا يمكن أعتباره الى شريحة متطورة من مجمل تصورات الفنان هاشم الذي عرف في توجهه نحو الجوانب التي تبدو معلنة للكثير في نفائس الشرق ومخطوطاته الهائلة بالجمال والتميز. ومن الاعمال التي كان لها ثقل

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

واضح هي تخطيطات (ارداش كاكفيان) الثلاثة. انها تضم عمقا في بعـديهـا (الشكلي والمضموني) وتكشف عن أشكال الفنان الانسانية الفـارقة في (الغربة والأرتحال. والعذاب والتساؤ ل)، ويتوضح هذا في اعتـماده لتفتيت الحـالـة بوعي وفطنة. ولا شك ان مشاركة الفنان أرادت في هذا المهـرجـان تأتي تأكيـداً لارتبـاطـه الصميمي بنشاط القطر فنياً وهو الآن في خارج القطر.

(فـرج عبـو، خالـد القصـاب، وحـافـظ الدروبي) أتخذوا من الطبيعـة المحلية موضـوعـاً أثيراً لهم وكان عمل الفنان (عبو) آخاذاً بحق. انـه في عمله (شـمال العـراق) يبـدي سيطرة كبيرة في توزيع المسـاحـات او السطـوح وبترتيب ذكي انها رواب تجثو على ساحل مائي متعـرج، والعمـل على مبـاشـرتـه يبر ز تقنية جيدة في معالجة اللون ومشاكله الكثيرة.

ويتطلع (زيـاد مجيـد) في تخطيطه الى وضع الحلول الناجعة التي يطـرحها كبدائل نهائية لمشكلة الحضارات التي تهدد الانسان ككيان راق وحـالـة كائنـة. ويبحر زياد في طرح همومه أو اندفاعاته النفسية ليرتب مفـاهيم جديـة من شأنهـا ان تهذب الفكرة المترشحة الذكية والرئيسة التي تحكم العمل. الا ان الفنان في مجمل تجاربه يبدو قريبا من معـالجـات الفنـان «محمـد مهـر الدين» الذي اتخذ من موضوعة الانسـان محوراً لاغلب اشغـالـه، ويتراءى لي ان زياداً مصر الى ردم هذه التشـابهـات اوتسـويتهـا في الاقل منتزعاً بذلك تجارب قريبة أو تكاد تلامس اشياءه الصرفة.

ويـوغـل الفنـان سلمان عبـاس في عوالمه الشرقية البحتة ويكافح عنها بأستماتة بالغة، أن اختيار الفنان للعناصر الرئيسية التي يتصف بها الفن الشرقي (كـالقباب. الحرف العربي، الزخرفة، الأقواس) تبر ز هذه العـلاقـة الحميمـة التي يهدف الفنـان عبـاس من ورائهـا الغـوص في اجـواء الشـرق المقـدسة وتفاصيلها الضاربة في وجدان الانسان الشرقي والزاخرة بمواطن الجمال والرفعة والبقاء. ولقد كان للنحت والسـير اميـك قصـور جميلة وبـرزت في ذلك بعض الاعمال التي ضمت في جوانبهـا اسـتر شادات، وطـروحـات تراوحت في المعالجة الجديدة للمادة. ومنها ما كان معتمداً على السياق المألوف. وينبغي القـول ان عمـل الفنان «شنيار عبد الله» (من الطبيعة) كان متقـدمـاً في تقنيتـه وطـريقـة الـرصـد للعناصر الاساسية التي تكون الموضوع الشاغل للفنان. هنا يقدم لنا شنيار عبد الله شريحة طبيعية على هيئة مستطيل منشطر الى قسمين متساويين. وقد حرك الفنان كتلتـه بمـوحيـاته وتصريفاته الناجحة التي غدت كتحويرات الرمال التي خلفتهـا حركـة المـاء. وعلى وجـه العموم فان قطعته المعروضة تأتي بمثـابـة استيعاب حقيقي للمتغيرات التي تطرأ على الاشكال المـادية والقريبة من متناول ذاكرة الفنان، وهي تمهد السبيل لمواصلة التقاط اللحظات الابداعية المختزلة، بنوعية لا تخلو من التبصر والدراية.

أمـا الفنـان قيس أبـراهيم فقـد قدم لنـا في الآونة الاخيرة بعض الاعمال التي تبر ز امكانيته المميزة من بين فناني جيله (الثمانيين) وقد رأينا له معـرضـا شخصيا في العام الماضي على قاعة جمعية الفنانين ولـه نشـاطات اخرى جادة. يقول الفنان عن عمله الذي عرض في المهـرجـان (انهـا تجربة غير مألوفة أذ أقوم بمزج مادتين متلازمتين او متقاربتين من حيث الصلابة وهما الخشب والمسامير والاخيرة عرفت بها في اعـمالي الاخـيـرة، وفي هذا الـعمـل اردت ان اعمق معنى الشمـوخ والقـوة عنـد الانسـان) ان الفنـان قيس ينقـل لنا اشكالاً بسيطـة ويضفي عليهـا مسحة الرمز او الدلالة وتبدو معرفته واضحة في تطويع المادة وأحالتها الى نماذج لا تخلو من الليونة (والبلاستيكية).

وفي وجه الفنان حيدر سالم نلتمس هذا الحنين الذي يقود البطل لاستـذكـارات شديـدة التأثـير. وحيـدر يعبث بوجـوه كيفما يشـاء ويتصـرف بها كأجـزاء قابلة لتعميق الحالة والرؤ ية الفطرية الخالصة وكانه يريد أن يرقى بعبثه هذا الى ادراك أسرار الجمال والاقتراب من حالـة السمـو. ان الفنـان حيـدر يمتلك خواصاً أيجابية كثيرة تؤكد قدرتـه في التعـامل مع المادة الصلبة محيلا أياها الى قيم حركية ذات ارتباطات بذاتية الفنان او حالاته الصافية.

وأجمـالاً لا يمكن القـول ان مهـرجـان الواسطي الثاني قد وفر لنا المتعـة في اختبـار موقع الذي وصل اليه الفن العراقي المعاصر ونقطة بدايـة فتحت للفنـان العـراقي آفـاقـاً أشـد شمولاً وعمقاً في مضمار الابـداع عبر المـادة التي يتفـاعـل معهـا الفنان كيما يخاطب (الذهن العـام). ورغم هذا فقـد وقـع المهـرجان في العجالة التي انعكست بشكل واضح على هذا الاحتفال الكبير وبالذات تلك الاختيارات التي تطلق صلاحيـات هذا العمـل اوذاك. وكـذلـك فأن دليـل المعرض لم يكن بالمستوى المرجو او بحجم المناسبة ذاتها.

والمهـرجـان بعـد هذا فقـد أفتقد الى مشاركة بعض فنانينا منهم رافع الناصري، محمد مهر الدين وآخرون).

ولا شك فأن هذا المهـرجـان قد تخطى في دلالاتـه صيغاً تقليدية عديدة وتعدى المنافع المألوفة في المعارض الجماعية او الفردية ان هذا ليس من باب الافتراض بل ان القيمة التي يحملها «المسؤ ولية» ذات اثـر كبـير من شأنهـا ان تشكـل مسـاحـة تاريخية سيكون لها شأن في مجريات الحضارة العراقية العربية على وجه اشمل. واضافة للتاريخ الشخصي لكـل فنـان. ولا سيما وان المعارض أشتملت على خليط

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من التجارب والتطورات لفنانينا الرواد الشباب ومنهم فائق حسن، محمد علي شاكر، حسن عبود، شاكر حسن الـ سعيد، سالم الدباغ، مخلد المختار، غسان جشعم، ليث فتاح، وآخرون. . . .)

على هامش مهرجان الواسطي الثاني:
في معنى الاسلوب

ماالذي يقود الفنان للبوح بموجوداته، أو عندياته على نحو أدق؟

هل لأنها تعني خلاصة الاحساس بالضيق أم هو الايمان بالحقائق أم الهاجس المترتب عن القلق و (مخاضة الذاكرة) أزاء العالم؟

ان هذه العملية الابداعية في معناها المادي مضافا اليها وعيا تصاعديا في مداخلات الموضوع الفني شكلا ومضمونا يمكن أن نطلق عليها الاسلوب (Style) بمعناه العميق وليس بالمفهوم الاصطلاحي والذي يعني طريقة عمل أوصنعة أوحرفة بل لانه (الاسلوب) يمثل الحقيقة الكلية المتجددة (الشكل المتغير + المضمون المتغير).

السؤال ترى لم يرسم الفنان؟ وكيف له ان يختط ما يسمى بالأسلوب؟

أنها اللوعة، والدافع الغريزي والضرورة التي تكون في ارقى حالاتها واقعة ذهنية بحتة. وهنا يبرز تساؤلات . س. اليوت بشكله المنطقي والمبرر اذ يقول (ما الذي نفعل الآن)؟ اي يعني يبحث عن العلة الدافعة للقيام بفعل مبدع ما، الذي يشكل لزاماً القناعة المبدئية لما يمكن رسمه أو قوله أو كتابته، وبهذا نقترب من حقيقة الصراع الحاصل بين فعل الذات وبين المحيط ثقافياً وسياسيا وحياتيا، اي مادة الفنان (العيانية) فحينها تستغور المفاهيم والثقافات تصبح النتائج حية ومؤثرة بل ومبدعة. ولسنا بذلك نستهدف الخوض في غمار تساؤل اليوت المشروع هذا قدر الأمساك بالمسالك والحقائق الموصلة للتجربة المحللة والمستنبطة.

وبدءاً أقول أن التأشير على موضوعة الأسلوب يمثل أمراً شائعاً لا لكون أن جمالية التجارب الذاتية هي في مفهومها الكلي تنطوي تحت هذه التسمية بل ان عملية الفهم لهذه المشكلة تستمد جديتها من اصطراع التحليلات وتباين «المقتربات» التي تغني هذه القضية بغية وضع المعايير والضوابط اللازمة لها.

علينا اذن أن نلقي بعض الضوء على ماهية الأسلوب ومن ثم تبيان الطريقة او (الحفظ) أن صح القول والذي كثيراً ما ينظر له كأسلوب وغالباً ما يشار الى نوع فني أيا كان لوحة، قطعة نحتية، أو مادة شعرية لفنان ما، بأنها تمثل منهجه الخاص أو أسلوبه المميز هنا تتجلى المشكلة بحجمها الحقيقي. أن العملية تتعدى ذلك وتقترب كثيراً من الحالة المتطورة والتي تقف على الضد من حالة الاستقرار (الأستاتيك) فالاستقرار وضع غير صحي في مضمار الحقل الابداعي أذا ما أخذ على نحو متشابه أو مكرر وأنه لمن المؤسف تماماً أن ينحاز العديد من الفنانين لهذا النوع من الاستقرار والذي بطبيعته تخريب للعملية الفنية، أنه بأختصار يبعد أعتماد المفاجأة والمثابرة والبحث الجدي لأقتناص اللحظة وبسط المفردة الحقيقية وصولاً الى عمل متأن ومؤثر.

لقد قيل أن الاسلوب هو لباس المادة أو رداؤها وأحسب أن الرداء ينبغي ان يتلازم مع المادة ومتانتها أو تأثيرها حسياً ومادياً. فليس الأمر محدداً في تغيير ملامح المادة (الموضوع) أو اضفاء جوانب جديدة له وتدع الرداء دونما التعرض له تبديلاً أو تغيراً أن المعادلة هنا تبدو على اشدها بصيغة التمازج أو الالتحام أي أن الافتراض الذي يؤدي الى تبدل المادة ينبغي ضمناً أن يشمل اللباس الذي يظهر الموضوع بهيئته المتوازنة والمتعادلة وهكذا فأن (التحريف الموضعي) في كيان اللوحة لايعدو كونه تحريفاً ليس الا.

ويبدو ان هذا النمط من المعالجة الشكلية غدا أمراً مستفحلاً وليس هناك أيما فكرة من التعريج عنه لولوج أبواب التجريب الواسعة واستحداث الحالات المستجدة وأنه (الاسلوب) في أرقى حالاته يميل تجريباً مؤخوذاً من عمق الوعي والثقافة الرصينة ومعرفة مجريات الأمور التي تشبع الرؤيا أو البناء الكلي للعملية الابداعية وهي الوظيفة الأولية التي يتعين على الفنان أن يمارسها أو يهتدي بها كيما يوقظ أو يضيف للحقل الابداعي حقائق جديدة ترتفع بوعي المتدوق والذي بات ينتظر من الفنان المغامرة المحاطة بعوامل القوة. والجرأة والذكاء وأن على الفنان ضمناً أن لا يستسلم للتقييمات والانطباعات التي تؤخذ موضع الحقائق التي لا يمكن الحياد عنها والتي تجعل من الفنان مراوحاً وراكداً موقناً بأن هذه الاشكال التي تم التوصل اليها من قبله في وقت ليس بالقريب بأنها طروحات لا ينبغي الأقلاع عنها أو التصرف بها. أن هذا لا يمكن تصنيفه الا حفظاً أو طريقة تخشى طرق التجريب الذي يعني (صيانة الحقيقة الابداعية) وأستنطاق المادة المتعامل معها بأقتحامية واثقة.

ان هذا الموضوع يخص الفنان الناقد اولاً ومن ثم الناقد المحلل من جانب آخر وفي البعدين فهو يخص جانباً حضارياً مهماً وشكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي وعملية تهدف قيادة اللحظة الابداعية على نحو واع يحمل من نزعات الذات والقيم المضافة الشيء الكثير وهذه حالة يفرضها الفهم الحقيقي الذي يوصل بالضرورة الى التعريف المنطقي لمعنى الاسلوب.

ان التريث في اعلان الاحكام ازاء العمل الفني وعلى ما يمثله

من نصوصية الطرح (المحتوى) يكاد غائباً وفي حالته العامة فهو كشف سريع فيما يحويه الاسلوب من فهم وانتباهات أو انشغالات أساسية تركب العمل وتحيله الى خلاصة مهمة أو (نزقٍ) حقيقي مترتب عن الولاء والوعي الكامل لما يحيط الفنان من مساعدات أو ممهدات تترشح في الفهم النهائي الى عمل يدعو الى التأمل والتساؤل والى الغوص في التراكيب الاجمالية وصولاً الى المتبقي العالق في ذاكرة الفنان.

أننا نفهم الاسلوب ابداعاً وليس من حقيقة الابداع المناورة او السكون وأن الابداع كان في الذات الانسانية أيما تكون بصيغة نسبية وهذه مسلمة واضحة. ولكن الامر لدى الفنان يختلف تماما أذ يحمل من صفات الابداع والمكونات الاخرى الاساسية. (التجلد حيال الحالات، والتوحد مع الذات موقفاً، والدربة، والتمطي..) الشيء الكثير.

يقول هو سييه (Houssaye) (لقد بدأنا الحديث بفكرة أن الرب بعد أن خلق الكون. وجد عمله ناقصاً فراح يحلم بعالم أفضل. عالم جدير به وبمكانته فعهد الى الفنان والشاعر لمهمة تحقيق هذا الحلم وسمح لهما بأن يصعدا الى تلك القمم التي يزدهر عندها خياله...).

والا بعد من ذلك ان الابداع يؤدي مهمة القيادة للرؤى الفنية وأعتمادها بمثابة عينات أو خلاصات أو نزف روحي عميق معقد في ولادته، والأبداع بعد هذا لا يستحيل الى صالة مطلقة ولم يكن كذلك، ولأن الحقائق الأبداعية التي تورث المنهجية مقترنة مع الحياة والتي تتمثل بهذا الحشد اللا منتهي من الحالات الابداعية والقوانين وعناصر الخلق فأن الابداع ضمناً يعتمد ذات المعايير (المتصيرة) وذات القيم التي تحويها او تعتمدها الحياة بوصفها الشامل والمتحرك.

وتأسيساً على ذلك فأن الاسلوب يبقى عملية خلق أصيلة ضاربة في عمق الوجدان أما (الحقظ) أو الصفة فهي لا تترك في الذات أيما تأثير أو انطباع وأنها ليست الا تكريساً لقوالب مفتعلة «لا تحمل من التعب أو العبء شيئاً» لذا فان درب الابداع لا يبدو منبسطاً مريحاً كما يراه الآخرون انه درب تحيطه المتاعب ولا يقوى على سلكه الا من تطارده لحظات الابداع والآلام. والتعارضات مع الثوابت ويبقى تساؤل ويلا كروا كبيراً يقول اهل هناك جديد؟ أما زال من جديد في هذا العالم؟ هل يوجد في مكان ما شيء من الحيوية والجرأة والشباب والمستقبل؟ هل يوجد أنسان يحاول حقاً ويمدنا بما هو جديد؟!!.

عاصم عبد الامير

سينما

شيء عن «المسألة الكبرى»

محمد شكري جميل (المخرج)

جزء من «المسألة الكبرى» في الفلم العراقي الجديد الذي حمل هذا العنوان ان يكون المخرج العراقي قادرا على ادارة هذا العدد الكبير من الممثلين العراقيين والبريطانيين وعلى الافادة من افضل الوسائل التكنيكية الحديثة وهذا ما اثبته محمد شكري جميل.

الجزء الآخران يكون الممثل العراقي نداً شامخا لكفاءة الممثل الاجنبي ولمباراته في الاداء الرائع وهذا ما شهد به الجميع، لقد كانت فاطمة الربيعي (زوجة الشيخ ضاري) بمواجهة درامية لهيلين راين (مس بل) وكان غازي التكريتي (ضاري) بكفاءة مشهودة امام ممثل مقتدر مثل اوليفر ريد (الجهان) وقل ذلك عن سامي قفطان (سليمان) ويوسف العاني (مهدي البصير) وسامي عبد الحميد (جعفر ابو التمن) وجعفر السعدي (عبد الغفور البدري) وقل ذلك ايضاً عن جعفر علي وصادق علي شاهين وزاهر الفهد وسعدية الزيدي.

واذا كانت المؤسسة العامة للسينما والمسرح قد رصدت امكانات طيبة لتحقيق انتاج متقدم لهذا الشريط السينمائي الذي يصور جانبا من واحدة من اهم ثوراتنا (ثورة العشرين) فقد استطاع كتاب السيناريو والحوار (لطيف جريفاني ومحمد شكري جميل ورمضان كاطع وروجر سمث) ان يصلوا بالمعالجة السينمائية الى نتيجة طيبة افاد منها مديرا التصوير (جاك هيليدبارد وماجد كامل) فاختارا زوايا تصوير ملائمة واستطاعت عدستها التقاط حركات المجاميع المتظاهرة في الشوارع والمحتشدة في الساحات والجوامع والمحاربة وسط البساتين وعند الانهار وكان تصوير معركة الرارنجية تصويرا معبرا افاد من فضاءات الكادر فيما كانت الكاميرا تترجم كل احاسيس الثورة لدى البغداديين في الحارات الضيقة وهم يحاصرون جنود الامبراطورية.

كان غازي التكريتي اكثر من رائع في شموخه وهدوئه وثورته ومرضه وعند محاكمته وكان اوليفر ريد مثالا يحتذى به للممثل الخصب العطاء وقد استطاع جيمس بولام (ولسن) ان يتمثل دوره كبريطاني من المدرسة الاستعمارية القديمة

شكري العقيدي (مفوض) وغازي التكريتي (ضاري) وسامي قفطان (سليمان)

اما يوسف العاني فقد تميز بادائه الصامت المعبر طيلة الفلم واستطاع الكشف عن المعبر. احاسيسه المكبوتة وهو يحضر اجتماعات التحضير للثورة وهو يساق الى السجن مواجها اوليفر ريد.

مسألتان اساسيتان برزتا واثارتا النقاش بين الجمهور المشاهد اولاهما تتعلق بعدم ذكر اسماء الشخصيات الوطنية التي اسهمت في قيادة الثورة وثانيتهما تتعلق بامكانية ربط حركةبشعلان ابو الجون بالحركة العامة للسيناريو واذا كانت وجهة نظر السينارست انه قد قدم الشخصيات الوطنية كصيغ عامة ومطلقة فانها كانت مجسدة تاريخا وشخصية داخل الفلم لكن ذلك لا يمنع من القول اننا استمتعنا بفلم عراقي غني بكل شيء، اخراجا وتمثيلا وتصويرا ودلالات.

اوليفر ريد (الجمال)

ب. ح

مسرح بريشت

في عام ١٩٤٨ كتب بريشت تحت عنوان (الأرجانون الصغير للمسرح)
KLeines Organon Fur das Theater
نظريته عن المسرح الجديد في مقابل تقنية أرسطو الدرامية وثائراً على أشكال الدراما البرجوازية وعلى علم الجمال المرتبط بهذه الأشكال متوصلاً بذلك الى علم جمال محدد وخاص بهذا المسرح الجديد وبأنسان عصر العلم.

ولقد تولد من كل عصر الشكل الخاص به من أشكال التسلية، ذلك أنه كلما تغير شكل العصر والحياة تغير معه شكل التسلية التي تتولد بالضرورة عن هذا العصر من خلال علاقة جدلية.، فلقد كانت مهمة المسرح الأرسطي مهمة (تستدعي التسلية) من خلال تطهير المتفرج من مشاعر الخوف والشفقة، ولقد كان لبريشت من التطهير الأرسطي موقفاً واضحاً إذ أن تطهير المتفرج من الانفعالات إنما هو موقف سياسي يخدم التكوين السلطوي وذلك كما ذكر أرسطو في كتابه (السياسة) حيث أن تطهير المتفرج من الأنفعالات إنما يسلب قدرته على اظهار أي تمرد من النظام القائم ومن هنا يريد بريشت أن يبقى على هذه الطاقة متى إذا ماوعى الجمهور واقعه حينئذ يستطيع أن يستثمر هذه الطاقة في تغيير هذا الواقع الى الأفضل.

ولقد كان أبطال المجتمع الأليزابيثي يعانون من فرديتهم وتفردهم حيث تصبح القوة الأخلاقية الداخلية هي قدرهم ومحور عذاباتهم وانحطاطهم التراجيدي العظيم.

ولقد ثار بريشت على هذا المفهوم في الدراما أذ أن التغيير الأجتماعي الذي يمر به العصر عليه أن يحتل مكاناً أساسياً على المسرح بدلاً من تتبع آلام ومصائر بعض الأفراد.

وفي القرن التاسع عشر حين سادت الطبيعة والتي كانت رد فعل للحركة العلمية حينئذ أصبح مصير الانسان مرتبطاً بحتمية الوراثة والبيئة وأصبحت نظرته للحياة مرتبطة بكمية السوائل التي تجري في دمه، ولكن بريشت يعتبر أن الأتجاه الطبيعي لم يكن لديه مقومات الأستمرار لأنه كان ينظر الى العالم من خلال منظور ثابت وغير متغير أذ أنهم افتقدوا للمنهج الجدلي في النظر الى الاشياء ولذلك وصلت الطبيعة الى طريق مسدود.

ثم حينما فقد الأنسان ثقته بالعلم نتيجة للدمار البشري الناتج عن المخترعات العلمية،

أطلق العنان لكل طاقاته الداخلية الهائلة محطماً بذلك أشكال التعبير المتعارف عليها. ولقد كان بريشت أحد هؤلاء حينما عبر عن الفوضى التي اجتاحت المانيا في فترة العشرينات ولكنه تجاوزها متطوراً.

وكما يقول في نظرية المسرح «أن مجمل نظام التسليات المقدمة لنا يصبح غير معاصر» ولذا يبحث بريشت في نظريته عن شكل التسلية الذي يناسب «أطفال عصر العلم» هذا العلم الذي قد سخرته البرجوازية لأستغلال الناس ولمصالحها الخاصة وفي نفس الوقت أقصته عن توضيح أشكال التعامل بين هؤلاء الناس، ذلك أنها تدرك أن المعرفة العلمية للقوى المنتجة لطبيعة البرجوازية يعني أنهيار سيادتها على الأرض، لذا تحافظ الطبقة البرجوازية على مكاسبها التي حققتها

عن طريق استغلالها لقوى الانتاج من خلال نشرها لفلسفة الأكاذيب لكي تخفي حقيقة واقعها الأستغلالي. وبذا على الفنان الواعي في العصر الحديث ان يهتم بالعلم لكشف هذه الطبقة المستغلة «فالعلم والفن مدعوان لتسهيل حياة البشرية، العلم يهتم بمصادر وجوده، بينما يهتم الفن بمصادر تسليته». وبذا على الفن أن يعثر على وسيلة تسلية جديدة توافق «أطفال عصر العلم» في ميدان العمل من خلال علاقة انتقادية حتى يكون لدينا امكانية تغيير هذا العالم الى الأفضل «ولا يستطيع المسرح أن يستعمل المادة العلمية التي لا تصلح للتسلية» غير أن له كل الحرية في أن يتسلى بالتعاليم والدراسات» وله كل الحرية أيضاً في ان يتسلى بموضوعات القوى التي تتحرك ضد الجماهير والتي تملك أمكانية هائلة ولكنها تستخدمها ضد مصلحة البشر في مقابل مصلحتها الخاصة وذلك لكشف واقع هذه الطبقة وايجاد امكانية تغيير هذا الواقع لصالح جموع المستغلين ولصالح حركة التاريخ.

يتضح من ذلك أن بريشت لا يرفض عنصر الترفيه أو التسلية - كما هو مفهوم لدى بعض النقاد - ولكن عنصر التسلية هنا يأخذ معنى آخر غير المعنى المتعارف عليه في المسرح البرجوازي، أن بريشت في عصر العلم يكتشف نوعاً آخر من انواع الترفيه يتفق مع هذا العصر شكل من اشكال الترفيه أو اللذة يتولد لدينا حينما نكتشف قوانين هذا الواقع ونحس بقدرتنا على تغييره الى الأفضل عن طريق صنع ظروف أكثر انسانية. فلقد كان هدف بريشت كثائر مسرحي ليس هو تفسير العالم وانما تغييره من خلال الفن وليس من خلال خطب دعائية كما يتمثل في بعض أعماله المبكرة التي كتبها قبل فترة الثلاثينات (فتاة حي العمال - الذي قال نعم والذي قال لا) أو كما يفسر بعض النقاد كل أعمال بريشت من خلال تفسيرهم لبعض أعماله في هذه الفترة. ان فترة ماقبل الثلاثينات إنما كانت فترة محددة في تطور بريشت ولا يمكننا أن نطلق حكماً عاماً على بريشت من خلال فترة محددة قد تجاوزها وتخطاها بحكم تطوره الفني والفكري.

فعظمة بريشت كفنان مسرحي هي التي جعلته يخطو بالمسرح خطوة أبعد من أستاذه (أرفين بكاتور) الذي تنحصر قيمته اليوم في دور تاريخي في تاريخ المسرح السياسي. ان إضافات بريشت الجمالية التي تتفق وطبيعة هذا المسرح هي التي جعلت بريشت يقدم على المسرح حتى اليوم كمطور لمسرح بيكاتور السياسي حيث ينحصر دور الثاني في اطار تاريخي وتأريخي.

وأتفق هنا مع (مارتن اسلن) في دراسته عن بريشت حينما كتب يقول بأنه (فنان عظيم قبل كل شئ) إذن فهذا العصر في حاجة الى مسرح يساعد الجماهير على تغيير ظروفها التاريخية وفقا لقوانين التطور التاريخي، ولا يتعين «أن نتصور وبالتالي نصور الظروف التاريخية وكأنها قوى ما معتمة غامضة، انها في الواقع تخلق وتدعم من قبل أناس والناس هم أيضاً يغيرونها».

ولقد طرح بريشت تساؤلاً كان قد طرحه من قبل فريدرتش ديرنهات في حديث له عن المسرح «عما اذا كان عالم اليوم يمكن أعادة بنائه من خلال المسرح، ويؤكد بريشت أن هذا السؤال يصبح ذا قيمة حينما يمس عالم وأناس هذا العصر، ذلك أن عالم اليوم من خلال المسرح يمكن أن يعاد بناؤه حينما يكون هناك منهج صحيح لفهم هذا العالم، فأذا أردنا تغيير الواقع فعلينا أن نعرف - بواسطة ما توصلت اليه العلوم - قوانين هذا الواقع. ولقد كان منهج بريشت في فهم هذا العالم وفي تقصي حقائقه منهجاً جدلياً لذا كان تأكيده على الواقع الأجتماعي في حركته وعلاقة هذا الواقع بالأنسان كأساس لأعماله خاصة الأعمال المتأخرة من انتاجه الأدبي. وان كان قد عانى بريشت من تفسير النقاد الخاطئ له ولأتجاهه المسرحي وربما يرجع ذلك الى ان نظريته كانت دائماً في حالة تغير وتطور تلائم منهجه الجدلي في التفكير واكتشافاته المتطورة في علم الجمال، وربما أيضاً لأن بريشت كان يضيف الى أعماله المسرحية - أثناء اخراجه لها خاصة في مسرح برلينر انسامبل - اضافات خاصة بالكتابة وتكنيك الأخراج وبالتمثيل مما جعل الدارس له يجهلها ولا يستطيع أثباتها بشكل مادي الا من خلال واقع نسخ الأخراج الموجودة بمسرحه في برلين أو من خلال واقع التسجيلات التي سجلت له أثناء البروفات والتي طبعت بعد ذلك في اسطوانات.

ويقول (رونالد جراي) في دراسته عن بريشت بأنه غالباً «ما وقفت صياغته للنظرية الغير أرسططالية عائقاً أكثر منها مساعداً في سبيل تفهم أعماله وقد نشأت الصعوبات نتيجة النظريات المتعارضة التي عبر عنها في مراحل مختلفة من حياته. لذا فأنه لم يعتمد الناقد أو الفنان على فهم بريشت من خلال كل أعماله ونظريته وتفسيراته المتتالية والمتناثرة ومعاركه مع النقاد حينئذ سيخطئ معرفة بريشت بشكل كامل وحقيقي.

فكانت أعماله تنتمي في مرحلته الأولى (بال ١٩١٨، طبول في الليل ١٩٢٢، في أحراش المدن ١٩٢٣، حياة أدوارد الثاني ١٩٢٣) - الى الأتجاه التعبيري وأن كانت في نفس الوقت ليست تعبيرية خالصة، فلقد تأثر بريشت بتكنيك المسرح التعبيري في هذه الأعمال ولكن شخصياته أبعد ماتكون عن شخصيات التعبيرية ذلك اذا أستثنينا مسرحيته الأولى (بال) فهذه الأعمال كانت تحمل سمات التمرد على النظام الأجتماعي القائم ولكن من خلال منهج غير محدد، فلقد كان بريشت ثائراً على الواقع ولكنه كان يفتقد الى منهج صحيح في مواجهة هذا الواقع، فكانت هذه الاعمال تعنى بعزلة الفرد وتمرده من المجتمع الرأسمالي ولكن من خلال منهج مفتقد، ذلك رغم أن بريشت كان بعد فترة العشرينات من هذا القرن عضواً في الحزب الاشتراكي الديمقراطي ولكنه كان ما يزال في بداية الطريق، وكما يقول «الأرديس نيكول» بأن التعبيرية حركة مرتبطة بالجرمانيين «فيدكند - جورج كايزر وأرنست توللر. . الخ» ذلك أنها تولدت أصلاً من البلاد الألمانية التي كان تأثيرها على بريشت واضحاً، ولقد صور بريشت في بال أحاسيس التمرد التي اجتاحت المانيا في تلك الفترة من خلال شاعر عربيد أطلق العنان لكل رغباته الحيوانية دونما إعتبار لقيم المجتمع الخلقية.

وفي طبول في الليل يرفض العائد السجين الدخول في الثورة مفضلاً حياته الخاصة في عزلة ومتمرداً بذلك على أطر الحياة الأجتماعية. وكانت بقية أعماله في هذه الفترة إنما هي رد فعل لحالة الفوضى التي إجتاحت المانيا في هذه الفترة.

وفي مسرحية الانسان هو الأنسان التي كتبها بريشت في عام ١٩٢٥ يظهر أول عنصر من عناصر التغريب المسرحي حيث يقطع بريشت الحدث لتقدم أحدى الشخصيات بعض المعلومات حيث يتلمس بريشت في هذه المسرحية الطريق الى المسرح التعليمي - الملحمي.

وتبعها بأوبرا الثلاث مليمات وفي هذه المسرحية استخدم بريشت الكورس بشكل أساس لكي يوضح المقارنات في عقل الجمهور ليدفعه على التفكير في الموقف، وأكد بريشت في هذه المسرحية على ما يسمى بـ

Vev Fremdunpeseffekt

أي تأثير التغريب الذي استخدمه من قبل في مسرحيته السابقة الانسان هو الانسان ولكن في مسرحية أوبرا الثلاث مليمات كان استخدام بريشت له بشكل

أساس في العمل.

ثم تبع بريشت بعض الأعمال الأخرى في هذا الاتجاه وبهذا المنهج مثل «أزدهار وسقوط ماها جوني ١٩٢٨، قديسة المجازر ١٩٢٩ الذي يقول نعم والذي يقول لا ١٩٢٩، أساس النظام ١٩٣٠).

وفي عام ١٩٣٣ أحرق وصادر الحكم النازي أشعار وأعمال بريشت المسرحية حيث أضطر - الى الخروج هارباً الى النمسا وسويسرا والدانمارك ثم الى باريس وفنلندا ثم الى نيويورك في عام ١٩٤٠ ولكنه عاد الى برلين في عام ١٩٤٨، وفي فترة المنفى هذه انتقل بريشت الى مرحلة أكثر نضجاً وأكثر أنسانية ذلك لاحتكاكه بتجارب العالم الأخرى وتطور فكره بشكل أكثر منهجية، وأضافاته في علم جمال المسرح من خلال منهج مادي يتفق وطبيعة هذا المسرح الجديد فكتب «بنادق الأم كرار ١٩٣٧، حياة جاليليو وبؤس الرايخ ومحاكمة لوكولوس والأنسان الطيب في ١٩٣٨، الأم شجاعة في ١٩٣٩، السيد بونتيلا في عام ١٩٤٠ ثم صعود وهبوط أرتو أوي في ١٩٤٢ ودائرة الطباشير القوقازية في عام ١٩٤٥.

وتعتبر مسرحيات (الأم شجاعة حياة جاليليو - المرأة الطيبة - السيد بونتيلا - دائرة الطباشير) أنضج أعمال بريشت المسرحية على الأطلاق حيث وصل فيهما بريشت الى مزاوجة بين المسرح الملحمي والمسرح التقليدي وقد أسمى بريشت هذه التركيبة بأسم المسرح الديالكتيكي.

وكما يقول «رونالد جراي» بأن مسرحيات بريشت الخمس الأخيرة إنما «تظهر بريشت في أحسن حالاته، فقد استطاع بها أن يهيء متنفساً يطلق الفنان لميله الأصيل نحو نمو آخذ كل موقف والسير به الى النقيض ولقد جعلنا نرى الجوانب الكثيرة التي تحققت من وقت الى أخر في مسرحياته الأولى ومسرحياته الأخيرة، نراها وقد تركزت في وحدات درامية وأقتربت تماماً من التعبير عن الانسان بوجه عام.

ولقد كانت أعمال بريشت المسرحية المتأخرة في حالة نضج فني كبير حيث وكما يقول فالتر مبنجامان - ان بريشت لم يقتنع بأعماله ولم يرض عنها نهائياً بل كان يواصل التنقيح باحثاً عن درامية أكبر وصار أسلوبه شعبياً دون ان يتنازل عن شاعريته وبنائه المتماسك ولقد وجد بريشت الأسلوب الذي ينفذ الى قلوب مشاهديه جميعاً» مبتعداً بذلك عن مفاهيمنا الدراجة بأنه لا يهتم الا لقيمة المضمون الذي يريد توصيله للجماهير مضحياً بذلك بالشخصية والبناء الدرامي من خلال عرض ملحمي.

ففي مسرحية (جاليليو) نجد أنها عمل مسرحي يزاوج ما بين الشكل الدرامي التقليدي والشكل الملحمي حيث قدم بريشت جاليليو ليس فقط على أنه عالم مخترع وانما أيضاً كأنسان له غرائز ويبحث عن اللذة وقد أستطاع بريشت أن يصور جوانب الشخصية بشكل يقترب من البناء التقليدي للشخصية، ولا يمكن لنا أن نفصل تعرفات جاليليو عن الواقع الذي كان يعيش فيه ذلك أنه يرفض أن يكون ضحية غباء السلطة فيدفعه ذلك الى أن ينكر أمام المحكمة ولكنه في نفس الوقت يستمر في ابحاثه بشكل سري عن طريق تهريب أعماله خارج ايطاليا وهو بذلك يسير على حكمة بريشت القائلة «الطيبة الماكرة المناضلة». وفي السيد بونتيلا الذي يتردد ما بين حالة السكر وحالة الوعي، نجده حينما يسكر إنما يرتد الى كونه انساناً بعيداً عن كل تعقيدات وتلوث المدينة حيث ينفصل عن طبقته ويرتد الى كونه انساناً خيراً ويريد أن يزوج أبنته لتابعه ولكن حينما يفيق من حالة السكر حينئذ يعود مرتداً الى سلوك مناقض ويرفض أن يزوج أبنته لتابعه بل لرجل ديلوماسي ينتمي الى طبقته الأجتماعية، وأستطاع بريشت أن يلعب على جوانب الشخصية كلها ويقدم بناءاً درامياً متصلاً لشخصية بونتيلا - الذي ينتمي الى الطبقة الرأسمالية - وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه.

وفي دائرة الطباشير القوقازية ترعى جروشا طفلاً قد عثرت عليه أثناء قيام الثورة من أبيه الطاغية، وفيها تظهر أمه بعد أن ترعاه الفتاة حينئذ يقضي القاضي بأحقية الفتاة للطفل، فالطفل هنا ليس من حق أمه التي تركتسه ولكن من حق الفتاة التي رعته وربته حيث يقرر القاضي ذلك بعد أن يرسم دائرة بالطباشير ويطلب من المرأتين شد الطفل الى جانبيها من الدائرة وفيها لا تستطيع جروشا ان تشد الطفل ناحيتها خوفاً عليه حينئذ يعلن القاضي أن الطفل هو طفل جروشا لأنها هي المرأة التي أظهرت مشاعر الحنو والخوف على الطفل.

وفي الانسان الطيب يبحث ثلاثة من الألهة عن انسان طيب يبيتون عنده لليلة ولكنهم يعثرون - بفضل مساعدة السقاوانج - على عاهرة تدعى شن تي حيث يكافؤونها بمساعدة مالية تفتتح بها محلاً للدخان وسرعان ما يصبح هذا المحل مأوى لكل المحتاجين وغير المحتاجين، وتقابل شن تي طياراً مفلساً يستحوذ على ما تمتلكه من مال وحينئذ تعجز شن تي عن سداد ديونها وبذا تتنكر شقتي في شخصية ابن عم قاس لكي يطرد الذين يستغلونها ومن هنا تنمو تجارتها وتزدهر بفضله.

لقد دفع تركيبة هذا النظام بشن تي من قبل أن تبيع جسدها وهو يدفع بها الآن مرة ثانية أن تتنكر في شخصية ابن عم قاس، أنه التجسيد المرئي للصراع الداخلي بين طبقتها وأستغلال الأخرين لها، وبين هذا الواقع الذي يفرض عليها أن تتنكر في شخصية ابن عم قاس، ان بريشت استطاع ان يصل الى اعماق شخصية شن تي كفرد من خلال العلاقات الأجتماعية، فمن مدينة ستزوان استطاع ان يصل الى شن تي ويلقي الضوء على واقعها الأجتماعي من خلال العلاقات الجدلية بين الواقع والأشخاص.

وفي مسرحية الأم شجاعة التي استمد بريشت موضوعها من أحداث حرب الثلاثين عاماً التي أشتعلت في بداية - حتى منتصف - القرن السابع عشر بسبب سيطرة الكنية الايطالية.

وفي هذه المسرحية يصور بريشت بشاعة الحرب وأثارها على التركيبة الأنسانية، ذلك أن الحرب كما يقول برشت، هي طريقة من طرق مواصلة التجارة التي تقضي على كل فضيلة إنسانية، وبريشت يصور هذا الواقع وعلاقته الجدلية بشخصية الأم التي تتكسب من خلال الحرب عن طريق ممارستها للتجارة حيث يظهر هذا الواقع على تركيبة الأم فتزداد رغبتها في التكسب من الحرب ويفوق ذلك عاطفتها كأم ولكن لا يصبح هذا هو الجانب الوحيد من شخصية الأم - والا اصبحنا أمام فكرة مجردة - ففي لحظات ضعفها الحقيقية تسب وتلعن الحرب وتتوق الى السلام والى عالم اكثر أماناً واكثر أستقراراً وحينئذ تسترد مشاعرها الطبيعية كأم، تلك المشاعر التي فقدتها بسبب التكسب من خلال التجارة والحرب.

فمن خلال الأم شجاعة يعكس بريشت بشكل جدلي الخلفية التاريخية والسياسية وعلاقات الواقع الأجتماعي، ومن خلال علاقات هذا الواقع يعكس لنابرشت تركيبة شخصية الأم وأثر هذا الواقع عليها انها علاقة جدلية في تعامل الشخصية الدرامية مع الواقع وفي علاقة هذا الواقع بالشخصية الدرامية، انه تعامل جديد مع الدراما من خلال مزج الدراما بالملحمة ومزج الملحمة بالدراما في أطار يتجاوز فيه بريشت الاطر الملحمية الخالصة والأطر الدرامية الخالصة.

لقد وصل بريشت من هذه الأعمال الى أخر مرحلة وأنضجها من مراحل تطوره المسرحي، وحين وصل بريشت عام ١٩٤٨ حينئذ استكمل الأورجانون الصغير للمسرح) وقد نشر هذا الأورجانون في عام ١٩٤٩ وبعد النشر دخل بريشت في معارك نقدية كبيرة محاولاً تفسير غموض نظريته وفي محاولات أخرى مدافعاً عنها ضد نقاد المسرح المطبخي أو الاستهلاكي.

وغموض نظرية بريشت إنما يرجع أصلاً الى أنه كان يكتب نظريته وفي اعتقاده أن اساسيات علم الجمال المادي المرتبطة بمسرحه مفهومة سلفاً لذا لم يهتم بالتفاصيل الايضاحية فخرجت نظريته غامضة في كثير من جوانبها، ولذا دخل في معارك نقدية لتوضيح نظريته وقد أضاف الكثير من آرائه الجديدة عن المسرح والتي لم تكن قد نشرت في الأورجانون الصغير من قبل ولكنه قد سجل بعضها على اسطوانات وسجل بعضها الأخر على نسخ الأخراج المسرحي اثناء أخراجه المسرحي في الفترة الأخيرة في برليز أنسامبل.

وبريشت يعتبر ان أصطلاح المسرح الملحمي ـ هذه التسمية التي انتشرت بين نقاد وفناني العالم خاصة في العالم الثالث وان كانت هذه التسمية صحيحة الا أنها لا تعبر عن أخر شكل توصل اليه بريشت في المسرح ـ اصطلاح «يعبر بصورة مبهمة وضيقة عن جوهر هذا المسرح» كما أن تسميته بأصطلاح مسرح العلم «تسمية في معناها الاعتيادي قد تدنس من جراء أستخدامها المتواصل» ولكن المسرح في عصر العلم لا يمكن من تحويل الديالكتيك الى متعة» فالمسرح الديالكتيكي هو آخر شكل أو أخر تصور طرحه بريشت عن مفهومه المسرحي، مسرح يجمع بين الشكل التقليدي والشكل الملحمي، وعنصر المتعة فيه عنصر ناتج عن فهمنا للواقع وقدرتنا على تغييره ذلك ان الديالكتيك هو علم قانون الحركة، فأن انهيار طبقة أجتماعية يقابله صعود طبقة أخرى، وأن خلايا الجسد الميتة تحل محلها خلايا جديدة في نفس الوقت وهكذا.. أن على الفنان ان يدرك الواقع في حقيقته حتى يستطيع أن يفهم هذا الواقع ويعمل على تغييره، واذا ما تغير هذا الواقع فعلى الفنان اذن ان يعي هذا التغير الجديد حتى يستطيع أن يغير من طرق مواجهته له، فالموضوع كما يقول بريشت «لا يشكل مجرد سلسلة ما من احداث حياة أجتماعية تنسخ تتابعها الواقعي، انه قبل كل شيء مجموعة عمليات يحددها منهج المؤلف وتعبر عن أفكاره المتعلقة بالمجتمع البشري».

وعلى الممثل أن يكون على وعي حقيقي بمسألة الديالكتيك حتى يستطيع أن يفكر في دوره وعلاقاته بالأدوار الأخرى وبمضمون النص بشكل ديالكتيكي، ان طريقة تفكيره هذه ستمكنه من رؤية الأمور بشكل حقيقي ذلك أن الموضوع لا يتطور وفق منظور تقليدي ولكنه وفق صراع المتناقضات كما أن الشخصية تتفاعل مع الواقع وتتبدل بتبدله وبطريقة دخولها معه في حركة جدلية، ذلك أنه لا توجد شخصية ثابتة، ان فهم الممثل لمسألة الديالكتيك سيجعله قادراً على تبيان تلك الظواهر الموضوعية التي تطرأ في كل الحالات.. ان على الممثل أن يتقدم تدريجياً الى الأمام في متابعة نمو الشخصية من خلال وجهة النظر التي يتبناها والتي تتفق في نفس الوقت مع المجتمع، لمن ولأي هدف عليه أن يبني الشخصية من خلال دراسته لها، فبدون وجهة نظر لا يمكن ان يتم تصور حقيقي لشيء وأن بناء الممثل لدوره إنما يتم في نفس الوقت الذي يبني فيه الأخرون ادوارهم، فالشخصية تتكون وتنمو خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى، ويمكن لممثلين أيضاً في البروفات ان يتبادلوا الأدوار مع زملائهم حتى يمكنهم ذلك من تكوين مفهوم حقيقي عن الشخصيات الاخرى، وأثناء دراسة الممثل للشخصية عليه ان يحاول متابعة التكوين الخارجي مع تكوينها الداخلي في نفس الوقت وعليه ان يكتشف الشخصية من خلال جزئياتها وتكوينها، ان من واجبه أن يجمع هذه الجزئيات ويجسمها في أطار حقيقي أو واقعي من خلال علاقة وفروق الشخصيات بعضها البعض.

وفي دراسة فالتر بنجامان عن بريشت يقول «ان على الممثل انم يدل على شيء ما، ولكن عليه أيضاً أن يدل على ذاته، وان يكشف عن ذاته حين يكشف على الشيء، وعلى الرغم من أن هاتين المهمتين متطابقتان فأن تطابقهما لا يستوجب محو الفروق بينهما».

كما ان الممثل لا يتخلص من أحاسيسه بشكل كامل، أنه من الصعب كما يقول بريشت أن يتخلص الممثل من مسألة الأندماج بشكل كامل وهنا يصل الممثل بين مرحلة تجميع بين أداء الدور والأندماج فيه، بين التعبير والأنفعال، ان القضية ـ كما يقول أرنست فيشر في كتابه ضرورة الفن على لسان بريشت ـ ليست قضية الانفعال الكامل على ما يجري على المسرح وانما هي قضية أختلاف في درجة التركيز

لذلك يعتبر بريشت تسمية مسرحه بالمسرح الملحمي تسمية «تعبر بصورة حقيقة ومبهمة عن جوهر هذا المسرح» لذا فهو يضيف الى هذه التسمية معنى جديداً بأضافة كلمة ديالكتيك.

والملحمة كما يستخدمها أرسطو في كتابه فن الشعر «تمتاز خاصة بقبولها لأن تمتد أبعادها وسبب ذلك أنه لا يستطاع في التراجيديا محاكاة أجزاء كثيرة فعلت في وقت واحد بل يجب ان يوقف عند الجزء الذي يجري على المسرح وبين الممثلين، أما الملحمة فيمكن بفضل أسلوبها السردي ـ ان يؤتى فيها أجزاء كثيرة تفعل في وقت واحد.

وبريشت لا يستخدم الملحمة بهذا المعنى التقليدي وانما يضيف اليها ويطورها من خلال رؤيته للعالم، فأن كان هناك اختلاف حاد بين الدراما والملحمة الا أن الدراما تتضمن بعضاً من الملحمة كما تتضمن الملحمة بعضاً من الدراما، وقد وصل بريشت الى هذا المفهوم في اعماله (جاليليو ـ الأم شجاعة الانسان الطيب ـ السيد بونتيلا ـ دائرة الطباشير القوقازية) وهو فهم ديالكتيكي لمسرحه الجديد الذي رفض أن يسميه بالمسرح الملحمي لأنها تسمية مبهمة وضيقة وبريشت في هذا أيضاً إنما يقترب من المؤلف الملحمي (ديبلن) في تعريفه للملحمة «بأن ما يميز العمل الدرامي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير الى أجزاء، ومع ذلك فأن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية وبريشت حينما يكتب للمسرح الديالكتيكي إنما يحمل الدراما بالملحمة ويحمل الملحمة بالدراما من خلال منظور جدلي، فلقد اهتمت الدراما البرجوازية بأزمة الفرد على اعتبار أنه مركز الكون ولم يكن للواقع الأجتماعي مكان على المسرح الامن خلال ردود أفعال البطل، ولكنه في المسرح الديالكتيكي يمثل الواقع الخلفية التاريخية حيث تدخل الشخصيات في علاقات مع الواقع ويؤثر الواقع على الأفراد ويؤثر الأفراد في الواقع، فعلى سبيل المثال يصل بريشت الى الفرد من خلال العلاقات الأجتماعية، فمن مدينة (سيتزوان) أستطاع أن يصل الى

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

(شن تي) ومن خلال (شن تي) أستطاع أن يصل الى مدينة (سيتزوان) ويلقى الضوء على واقعها الأجتماعي من خلال العلاقة الجدلية بين هذا الواقع والأشخاص، ولم تعد الأرضية التاريخية أو الأجتماعية هي الأساس الأوحد.

ـ كما هو مفهوم لدى كثير من النقاد ـ وإنما أصبحت طرف في العلاقة الدرامية، كما أن كل العناصر الأخرى التي تدخل في العملية الفنية من (ديكور، موسيقى، اضاءة، اغاني ورقصات . . . الخ) يجب ان تساعد على توصيل منهج التفكير الديالكتيكي للمشاهد وجعله قادراً على تغيير عالمه الى الأفضل.

المصادر

١ ـ نظرية المسرح الملحمي

تأليف: برتولت بريشت

ترجمة: د. جميل نصيف

دار الحرية للطباعة والنشر ـ بغداد

٢ ـ بريشت

تأليف: فالتر بنجامان

ترجمة: اميره الزين

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

٣ ـ بريخت

تأليف: رونالد جراي

ترجمة: نسيم مجلي

مراجعة: أحمد كمال زكي

٤ ـ Bertolt Brecht

Schriften Zum Theater Band 41

SUHRKAMP

٥ ـ Bertolt Brecht

Uber den Beruf des Schauspielers

SUHRKAMP 384

٦ ـ Brecht

Von Kurt Kusenberg

rowohlts Monograaphien 37

أحمد سخسوخ

حوار مع الناقد: ابراهيم خليل حول الادب المعاصر في المغرب

في الوقت الذي واكب فيه الناقد الاردني ((ابراهيم خليل)) رحلة الادب الاردني لسنوات طويلة، استطاع من خلال رحلته العملية الى المغرب والتي استمرت أربع سنوات، أن يجد القدرة على التعرف عن قرب على الادب هناك، لا من حيث الاطلاع فحسب، بل من حيث كتابة الكثير من الدراسات حول ذلك الادب. وفي هذا اللقاء يحدثنا الناقد ((ابراهيم خليل)) عن الادب المغربي، وعن الحركة الادبية في المغرب والتي تكاد تكون مجهولة بالنسبة للكثيرين، وذلك من خلال اجابته على هذه التساؤلات:

* هل لك أن تعطي القراء فكرة عن الادب في المغرب؟

** اولا ان الادب المغربي المعاصر يمثل بقعة مجهولة لا في الاردن فقط بل في انحاء المشرق العربي عامة، والسبب في ذلك هو انعدام الاتصال الثقافي بين مشرق العالم العربي ومغربه طوال سنوات عديدة، مرد ذلك طبعا الى ندرة التوزيع وسوء النشر وبعد المسافة، وقد لاحظنا في الايام الاخيرة أن الادب المغربي أخذ يغزو العواصم العربية في المشرق من خلال المجلات اولا، ثم من خلال دور النشر وخاصة في بيروت ثانيا، ولكن هناك ملاحظة اساسية، وهي ان المغاربة يطلعون باستمرار على الادب المشرقي الذي لم ينقطع تواره على أرض المغرب منذ فجر النهضة الحديثة، أي منذ صدور العروة الوثقي التي كانت توزع في المغرب سرا، وكذلك منذ قدوم الامير شكيب ارسلان الى الرباط في زيارة علمية تعرف خلالها على ادباء المغرب، كما ان المغاربة كانوا يرتحلون للشرق ويعودون باتجاهات ثقافية جديدة، فمنذ ابتداء الحركة السلفية في المغرب، كان الادب والفكر العربي في المشرق يصل الى هذا الجزء من العالم العربي في حين ان فكر وثقافة هذا الجزء لم تكن تتجاوز النطاق الاقليمي، وباختصار، فالمغرب يعرف كل شيء عن المشرق، في حين ان المشرق لايعرف الا النزر اليسير عن تراث المغرب.

اذا انتقلنا من هذا الجزء من السؤال الى جزء آخر وهو اعطاء فكرة عامة للقارىء عن الادب المغربي وجدنا أن هذا الادب ينقسم الى قسمين: أدب محافظ وتقليدي. وأدب معاصر يمثله الكتاب الجدد الذين تفتح عطاؤهم الادبي بعد الاستقلال ١٩٥٦ وخاصة في الستينات والسبعينات وبخصوص الشعر المغربي تتصارع على ساحته عناصر التجديد والتقليد، أما القصة والرواية، فان العقد السابع من هذا القرن شهد زخما خاصا ودأب كتاب الرواية على اعادة النظر في تاريخ المغرب المعاصر وقضاياه المجتمعية، وهناك نهضة أدبية متميزة في المسرح اذ يتوفر في المغرب حاليا فرق كثيرة وكتاب نصوص فضلا عن المخرجين وتتيح الطبيعة الجغرافية والديموغرافية للمغرب فرصة لنهضة المسرح حيث تتجول الفرق في طول البلاد وعرضها مما يوثق صلتها بالجمهور ويعود عليها بالدخل المناسب للاستمرار، كما ان هناك فرق الهواة التي يعقد لها مهرجان في كل سنة.

ولاستكمال الصورة العامة للادب المغربي، لابد من ملاحظة وجود أدب مغربي مكتوب باللغة الفرنسية وهذه الظاهرة بالطبع لها اسبابها التاريخية المعروفة، ولا اريد أن أعود للحديث حول

الاستعمار ومحاربته للعربية، وفرضه للغة الفرنسية سواء في المغرب او الجزائر او تونس، الا ان هذه الظاهرة موجودة، وهي وان كانت لها بعض السلبيات الا ان لها ايجابيات كثيرة فبجانب ادب المغرب المكتوب بالعربية يوجد أدب مكتوب بالفرنسية سواء في الشعر او القصة او حتى مجالات البحوث الفلسفية والفكرية والعقائدية، وقد لمع في هذا المجال الشاعر عبداللطيف اللعبي والقاص الروائي الطاهر بن جلون وعبد الكبير الخطيبي، وغيرهم كثير.

* قلت ان هناك ادبا مغربيا محافظا واخر معاصرا، فالى اي حد يؤدي الادب المحافظ دوره مقارنة الى الدور الذي يلعبه الادب المعاصر؟

* * ان الادب المحافظ ـ في المغرب ـ ادب هامشي هو السائد في الواجهات الاعلامية كالاذاعة والتلفزيون، وترجع هامشية هذا الادب الى تعامله مع الافكار التقليدية سيرا على خطى الشعراء السابقين من امثال شوقي وحافظ، والمجددون من هؤلاء الشعراء يتأثرون بجبران وميخائيل نعيمة وادباء المهجر بصفة خاصة.

وقليلا ما يتطرقون الى مشاكل الحياة اليومية والقضايا المجتمعية الملحة، صحيح ان هذا النفر من الادباء اسهم في حركة الاصلاح السياسي والاجتماعي في ظل الحماية الفرنسية من ١٩١٢ ـ ١٩٦٠ الا ان ما كتبوه من شعر ونثر يخلو من الابداع سواء من حيث الشكل او الفحوى، ونجدهم يرددون اصداء شعراء النهضة في المشرق، فكأنهم لايعيشون في بيئتهم ولا يخاطبون مجتمعهم، ويعتني هذا النفر من الادباء بالمناسبات، فأثناء حكم السلطان محمد الخامس كانوا يتسابقون في نظم القصائد الطوال احتفالا بعيد العرش، وظلوا يحافظون على هذه العادة حتى ايامنا هذه، ومن ابرز شعراء هذا النمط: محمد الحلوى، وعبد المجيد بن جلون الذي توفي في العام الماضي.

يعكس الشعراء الشباب الذين تأثروا بالمدرسة الجديدة، ولكنهم لم يسلموا من التقليد الذي يصبح تقليدا اعمى في بعض الاحيان، ومن هؤلاء الشعراء عبدالله راجح في ديوانه الاول، واما ديوانه الثاني «سلاما وليشربوا البحار» فقد انتقل فيه من تقليد السياب الى تقليد ادونيس، وهناك شاعر آخر يقلد ادونيس وهو محمد بنيس رئيس تحرير مجلة الثقافة، أما الشعراء الاصلاء فقليلون ومنهم عبد الرفيع الجواهري الذي يعمل محاميا في مراكش وقد صدر له ديوان في بيروت بعنوان «وشم على الكف».

هناك فئة من الشعراء زاوجت بين التقليد للقديم والتجديد من حيث المضمون، أي انهم اخلصوا للقالب الكلاسيكي متطرقين لمضامين جديدة وفقا لرؤ اهم العصرية محتذين بذلك نهج الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري، أذكر منهم: العربي الآسفي، والحبيب الفرقاني، وكلاهما من شعراء السجون، على أي حال، فان الشعر في المغرب ما يزال في اول الشوط، اما الاقصوصة فقد قطعت مسافة اطول لان المحافظين قل أن يتناولوا هذا النوع من الادب، وتتجلى اهمية القصة المغربية في معالجتها للاشكاليات الاجتماعية الملحة مثل قضايا البرجوازية الصغيرة بعد الاستقلال، والسير على النهج الرأسمالي في المدن الكبرى، والتبعية الاقتصادية للمستعمر وكذلك مشكلات الميز الطبقي، والهجرة من الريف للمدينة، والهجرة من الوطن للخارج، وقامت الرواية المغربية بدورها عبر مسربين اثنين احدهما تاريخي ـ اجتماعي، اذ يحاول الكاتب أن يعكس بنية المجتمع المغربي اثناء الحماية (دفنا الماضي، الريح الشتوية) اوبعد الاستقلال (الطيبون) والمسرب الثاني ايديولوجي اذ يحاول الكتاب أن يعالج في الرواية اشكاليات الطبقة البرجوازية بعد الاستقلال (الافعى والبحر) لمحمد زفزاف، و (الغربية واليتيم) ـ روايتان ـ لعبدالله العروي و (جبيل الظمأ) للحبابي.

ورغم ذلك فان المسرح يبدو اكثر الانواع الادبية تأثيرا في الجمهور المغربي، بفضل التلفزيون الذي يقوم ببث المسرحيات بعد عرضها على المسارح الرئيسية مما يساعد في نقلها الى اوسع قطاع، ولان المسرح يعتمد اللهجة المغربية الشائعة فانه يتصل بأكبر عدد من السكان على عكس الشعر والقصة والرواية اذ تبلغ نسبة الامية في المجتمع المغربي اكثر من ٧٥ بالمائة.

* قلت ان الادب المحافظ هو ادب هامشي رغم انه السائد والمتصدر للواجهات الاعلامية من اذاعة وتلفزيون وصحافة فما هي اذن القنوات التي يتصل من خلالها الادب المعاصر بجمهوره، وهل هناك مشكلات تعيق الادب الجديد عن اداء دوره؟.

* * نعم، هناك مشكلات تعرقل تطور الادب العصري في المغرب، ولكن في الوقت نفسه هناك مظاهر لاتحول دون وصوله للجمهور وخاصة اذا علمنا ان قوانين المطبوعات في المغرب قوانين متطورة نوعا ما بحيث ان المؤلف يستطيع أن يطبع كتابه دون عرضه على اية جهة ويمكن توزيعه وبيعه شريطة أن لايتضمن عبارات جنسية فاضحة او عبارات صريحة ينتقد فيها شخصية سامية.

ما عدا ذلك من نقد سياسي واجتماعي واقتصادي لااشكال في نشره، وهناك دور نشر متعددة في الرباط والدار البيضاء وفاس، ومن هذه الدور من تلتزم بنشر الادب العصري فقط، وهو الادب الملتزم، اما دور النشر الاخرى فهي تفسح المجال للجميع غير ان الصعوبة تكمن في توزيع هذه الكتب في المشرق العربي، لان الوسائل المادية ليست كافية لتمكين الكتاب المغربي من منافسة الكتاب المطبوع في لبنان مثلا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وادراكـا من الادبـاء الشباب لواجبهم تجمعوا في بؤ رثقافية ذات محاور فكـريـة معينـة واصـدروا مجلات فصلية منهـا مجلة (الثقـافـة الجـديـدة) التي تصـدر في المحمـدية، ومجلة (المقدمة) في الرباط، و (اقلام) وهي تصدر في الرباط ايضا، ومجلة (الزمان المغربي) وتصدر في الـربـاط، ومجلة (المـدينـة) وتصدر في الدار البيضاء، وهناك مجلة اسبـوعيـة كانت تصـدر في مكنـاس، وجميـع هذه المجـلات ملتزمة بالنتـاج الجـديـد، وهي مجلات أدبية فصلية، وهناك مجلات سياسية بحتـة تصـدرهـا جماعـة من الكتـاب باسم (الجسـور) وجميـع هذه الدوريات تشكل في الواقع مشروعات ادبية طموحة، ولا تتلقى أية مساعدات من الدولة، وقد تتلقى بعض المساعدات من المشتركين ومن الاحزاب السياسية، في حين ان اتحاد الكتاب في المغرب يصدر مجلة ادبيـة اخـرى باسم (آفـاق) مرة كل ثلاثـة اشهـر، هذه المنـابر اعطت الادب المعـاصـر في المغـرب دفعـة قويـة الى الامـام بجانب المساهمات التي يقـوم بها الكتاب في المجلات العربية مثل دراسات عربية، واقلام، وافاق عربية، والمعرفة، والموقف الادبي، وكل هذه المجلات تباع وتوزع في المغرب بانتظام.

* المعـروف انـه حتى يؤدي الادب دوره بشكل جيد لابد أن يرافقه نقد ادبي متطور، وقد لوحظ عدم تطرقك الى هذا النقد في اثناء الحديث . .

* حقيقـة الامـر هي ان الادب يمكن أن يتطور في غياب النقد، لان النقـد لايصنـع الادب ولا يطـوره وان كان يستطيـع أن يؤثر في الاتجاهات العامة لدى الكتاب بل وفي اتجاهات الذوق لدى غالبية القـراء، ومن العسيـر ان نعـد النقـد نوعـا من الادب الا اذا اخذنا بمصطلح الادب الوصفي في مواجهة الادب الابداعي.

وفي بواكير النهضة الادبية في المغرب تأثر النقاد بالمدرسة المعروفة باسم (الـديـوان) كما تأثـروا بمـدرسة المهجر وخاصة بنقد ميخائيل نعيمـه وكتـابـه (الغـربـال) ثم جاء طور آخـر تأثروا فيه بطه حسين وبمصادره الفرنسية والتي استقى منها كما تأثروا بمحمد مندور حتى ان احـد النقـاد في المغرب وهـو محمـد براده أعد اطروحة الدكتوراه حول هذا الاخير ودوره في التنظير النقدي.

لكن يمكن القـول انـه في الوقت الراهن توجد ثلاثة اتجاهات في النقـد: احـدهـا محافـظ وهـو الـذي يسيـر على طريقـة المتـذوقين الانطبـاعيـين والـذين يتنـافسون في الحديث عن العبارة المستملحة والتشبيـه المقـارب واللفـظ الـرنـان، وثانيها نقد معاصر ولكنه يتأثر بمـدرسـة محمد مندور وتلاميذه ومن هؤلاء محمد براده وعبدالكريم غلاب ونـجـيـب الـعـوفي، ومحـمـد العفيفي، وتسيطـر عليهم الاهتمامات الايدلوجية والنظرة السوسيو تاريخية للادب، وثالث هذه الاتجـاهـات النقـد البنيـوي، او البنيوي التكويني، واصحاب هذا الاتجـاه يقتفـون آثـار المدرسة الجديدة في النقد الادبي والتي ترى ان الادب يجب ان يدرس من داخله لا من خارجـه ويجب على النـاقـد ان يكـون علميـا، بحيث يخضع النص الادبي للتحليل الدقيق من كافـة الـوجوه دون أن يستعمل المعلومات الخارجية في استكمال هذا التحليـل، فالنص يمثـل مركـز اهتمام النـاقـد ثم تعقبه العنـاصر الاخرى مثل الكاتب والمجتمع الذي يتوجه له الكاتب، ويمثل هذه المـدرسـة النقـديـة محمـد ينيس وسعيـد علوش وارشد حسين وعبد الكبيـر الخطيبي، وغـيرهم من الكتاب الشبان الذين يعيدون وفقا لهذا المنهج قراءة الـتراث العـربي بفـروعه المتنوعة من فلسفة ودين وتصوف وادب وقصص.

* تطـرقت فيـا سبق الى المسـرح المغـربي وذكـرت انه متطور سواء على صعيد الاخراج او النص المكتوب اوكثرة الفرق فما هي اسباب ذلـك علما بأن المغـرب ليس له تراث مسـرحي كالاقطـار العـربيـة الاخرى، مصر مثلا؟

* ليس صحيحا ان المغرب ليس لديه تراث مسرحي، فأول قطر عربي عرف فن المسـرح بعـد مصـر ولبنـان وسـوريا هو المغرب، اذ ترجـع بدايـاته الى اوائل هذا القرن عندما زارت فرقة الشيخ سلامه حجـازي الـرباط وتطوان وتتالت بعدها الزيارات حتى فرق جورج ابيض ايضـا، وقـد تأسست أول فرقـة مسـرحيـة بتطـوان منـذ عام ١٩٢٣ وفي الـربـاط ظهر الجوق المغربي للتمثيل كما ظهرت فرقة في فاس، وكـان المغـاربـة في هذا الطـور يقتبسون نصوصا من المسرح العربي واشترك المسرحيون في الحملة الشعبية ضد الحماية الفرنسية فطـورد المخـرجـون والممثلون وحظـرت الفـرق غير ان هذا لم يمنع تطـور المسـرح المغربي وازدهاره، فالمغرب أرض مواتية لازدهار هذا اللون من الفن والشعب المغربي شعب مسرحي بطبعه وسليقته . . بعـاداتـه وتقـاليـده . . ان زيارة واحدة مثلا الى ساحة جامع الغناء بمراكش تجعلك تقف على نوع خاص من المسرح الحي . . المسرح الاحتفـالي، مسـرح الحلقـة، هذه التمثيليات والالعاب البهلوانية والحكايات التي تقص وما شابه ذلك هي من صميم المسرح . . وقد نجـح احـد المخرجين وهو الطيب الصديقي في استثمار هذه السجايا في الشخصيـة المغـربيـة ووظفهـا في مسـرحـه النـاجـح وخـاصـة في ((مقامات بديع الزمان الهمذاني)) و((سيد المجذوب)) وغيرها.

كما ان غنى الفنـون المغـربيـة من موسيقى وغناء وزخرفة واتساع المجال وتنوع الاقاليم وافتقار المناطق النائية لوسائل الترفيه جعل من المسـرح الجـوّال الـوسيلة الثقـافية الوحيدة لقطاع كبير من الناس، زيـادة على ذلـك فان التلفـزيـون يسهم بدوره في نقـل المسرح من الخشبة الى البيوت، وهذا بالطبع يزيد من اهتمام المسرحي بأعماله.

وتجـري في الصحـافـة مَنـاقشـات حول المسـرح سواء من حيث

الاداء او الفكرة . . كما تعد الندوات في الاذاعة والتلفزيون وتقام المهرجانات السنوية التي يلتقي فيها المخرجون والممثلون والكتاب بالمتفرجين ويناقشون بعضهم البعض .

في اعتقادي ايضا أن شيوع الامية واستخدام المسرح للهجة الدارجة ـ في الغالب ـ شدّ من اواصر المسرحيين والمتفرجين اكثر مما هي مشدودة بين الكاتب القصصي او الشاعر وجمهوره الذي قد لايفهمه بدقة .

*** هل تعتقد ان المسرح هو اكثر الفنون الادبية المغربية تطورا ام ان الرواية والقصة تفوق المسرح؟**

* * اعتقد ان المقارنة في هذا المجال ليست صحيحة ، لان لكل نوع ادبي اصوله وقواعده ، ولان له اهدافه ومراميه ، والمسرح المغربي متطور كثيرا لكن هذا الرأي لا يستطيع أن يقول به الا من يعايش البيئة المغربية فترة طويلة تجعله يشاهد عددا كبيرا من المسرحيات ويستطيع أن يفهم اللهجة وما فيها من بينات لغوية واساليب تبليغ وخاصة النكتة والتورية وما شابه ذلك ، لكن الاقصوصة لاتحتاج الى مثل هذا الامعان والصبر في التماس درجة التطور فيها ، وهنالك كاتب استطيع أن اعتبره من بين البارزين في كتاب القصة القصيرة .

وهو محمد شكري وهناك محمد زفزاف طبعا وادريس خوري ، لكن الرواية اقل زخما من الاقصوصة ، وباستثناء روايات الغلاب ومحمد زفزاف وخناثة بنونه ومبارك ربيع وعبدالله العروي فان ما يزيد على ذلك لا ابعد رؤية المعنى الكامل للكلمة ، وحتى هذه الروايات فهي لاتخلو من نواقص جذرية . . على كل حال فهي تشكل الاساس اللازم لرواية المستقبل في المغرب .

*** في حديثك هذا اشارة الى المستقبل ، وقبل قليل ذكرت ان ظروف الادباء في المغرب لاتخلو من معوقات ، ومع ذلك فهم يحاولون التغلب عليها ، فكيف ترى الادب المغربي مستقبلا؟**

* * اعتقد ان البيئة المغربية معطاءة ، والشعب المغربي شعب ذكي ومن ظهرانيه خرج عباقرة في الفكر الاسلامي وكلنا يذكر ابن خلدون وابن رشد وابن طفيل وكثيرين جدا ممن اثروا الخزانة الفكرية والادبية الاسلامية بنتاجهم الغزير ، لكن ظروفا سياسية وتاريخية عزلت المغرب عن العالم العربي فترة طويلة وربما كانت لتلك العزلة آثار ايجابية اذ ان عدم انضمام المغرب تحت جناح الدولة العثمانية حماه من سياسة العثمنة والتتريك فيما بعد ، وحافظ على جذوة الثقافة الاسلامية عبر جامع القرويين ، لكن هذه العزلة لم تمنع المغرب من الوقوع تحت تأثير الضغط المباشر للاستعمار منذ احتلال الجزائر سنة ١٨٣٠ ثم تونس واخيرا احتلاله وفرض اتفاق الحماية عليه في عهد السلطان عبد الحفيظ سنة ١٩١٢ ، وخضع المغرب لكابوس الاحتلال سنة ١٩٥٦ ، ورغم ان المرحلة اللاحقة لم تكن خالية من المشكلات الا انها فتحت طريقا جديدا امام احياء الثقافة والادب وانعاش التعليم وتأسيس المعاهد والجامعات الوطنية بجانب المحافظة على التعليم الاسلامي والتقليدي ، واكتسب المغرب خلال هذه الفترة الاطلاع على الآداب الغربية من خلال اللغة الفرنسية بشكل وثيق وموسع ، مما اثرى حركة الترجمة والتأليف بالاعتماد على المراجع الغربية كما اكتسب المغرب علما بأساليب التربية والتعليم العصري . . الى جانب التخفيف الواضح من القيود التي كانت مفروضة على الفكر والتعبير ، كل ذلك اتاح للقارىء ، وللكاتب ان يكونا معاصرين ، ومتفتحين على قضايا القرن ، ولهذا انظر الى الجيل اللاحق من الكتاب الذي ستكون لغته العربية اشد قوة وسلاسة من ابناء الجيل الحالي ، فأرى أدبا ناضجا في الشعر والقصة والرواية والمسرح ، وربما اضاف هذا الادب طابعا جديدا على الادب العربي المعاصر في الشرق ، وبعبارة موجزة فان القضايا الداخلية التي يعيش المجتمع المغربي لابد وان تفرز كتابا في مستوى هذه القضايا ، وبالتالي فان المستقبل سيشهد تطورة نوعيا في الادب المغربي .

محمد المشايخ

لن يلتقي التوأمان

من عهد دزرائللي الى دافيد ستوري ، انشغل كثير من الروائيين الانكليز بـ «أمتي» المجتمع الانكليزي . ومن نبذ للجنوب وامتعاض من الشمال الصناعي ، يقتفي لورنس كيتشن القرائن التي حملتها الرواية لهذا الاحساس بالتجزئه .

«مخلوقات بدائية ، ذاويه ومنحرفة ، تلك التي تعيش في عالم المعدن . » هكذا قيمت «الليدي تشاترلي» عمال المناجم . وهذا الامر يبدو لها مبدأ راسخاً . اذ انها منحدرة من سسكس Sussex ، المقاطعة التي لم تلوثها الثورة الصناعية ، والتي لم تعرف الشرطة حتى عام 1945 ، والتي مازال فيها الرعاه يحملون العصا التقليدية واللباس الفضفاض ، حتى العشرينات .

وبعد رحلتها عبر المنطقة التي تبلور تقييمها السابق ، تشعر «كوني تشاترلي» بفرح كبير حين تتعدى الحدود نحو موطنها [لتدفن رأسها في الرمل] وهذا ما يتمناه السواد الاعظم من الانكليز ، منذ دخولهم زمن القاطره البخارية الذي حطم المناظر الخلابة والملكيات التي لم تقوضها الغزوات .

وارستقراطيو وسط انكلترا ، كما يقول د . هـ . لورنس في الفصل ذاته «كانوا يسافرون الى مناطق اكثر بهجة ، حيث يستطيعون انفاق نقودهم دون ان يشاهدوا كيف تُسك . »

وليس هناك مكان في العالم ، سوى بريطانيا ، يتجلى فيه العزل الجغرافي ، لتوزيع الصناعة . وتساعد العادات الاجتماعية في ترسيخه . ولو اعتقدنا ان هذين العاملين هما وحدهما مفتاحا التحدي الحالي الحاد ، فاننا يمكن ان نرى الكثير من

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الادلـة عليهـا بدء من دزرائللي Disraelli وحتى دافيـد ستـوري DavidStorey . فمن جانب، هنـاك النبـذ الاجتماعي للجنوب، ومن جانب ثان هناك الامتعاض العميق الغور للشمال بحيث يلهم افكار لورنس واحلامه الناضجة ليخلق فنتازيا عن سيدة قصر يغويها ابن عامل منجم بسيط.

وفي روايتها (الشمال والجنوب North and South 1854 - 55)، تعرض السيدة غاسكل Mrs. Gaskell حالة صارخة للنبذ الاجتماعي. فتشنّ هذه الرواية، اكثر مما فعلت اية رواية اخرى «قبل ـ اللورنسية» اكبر هجوم على حدود (الأمتين). فتهيء الوقت للاضراب؛ اياد عاملة رخيصة؛ واضطراب بشع. البطله من ريف (جين اوستن) تتـزوج من صاحب طاحـونة. وهناك شخصية ثانوية، في الوهلة الاولى، ظهـرت كأداة ميكـانيكيـة تخدم الحبكة وذات مضامين يبدو ان الكاتبة لم تكن تعيرها اية اهمية. انها المالك الغائب المدعو (السيد بيل) الطيب، والمتحمس للانفـاق على زواج مارغـريت هيـل بوصيـة ميراث. وكـان جل اهتـمام الاخيرة بمصلحتها وزوجها من خلال اهتمامها بالعمال، لان ذلك سيعود بالنفع عليهما، اذن هي مرتبطة بمهارات زوجها الصناعية، وهي بالاجمال موطن انحلال العقدة في الـروايـة، والتي يتلذذ بها القـراء الليبراليون؛ اما المعوق البسيط والوحيد من زاوية الخيال المتلبد والعنيد، هو المال، الذي يبقى مصدر الفساد على الاطلاق.

ان (السيد بيل) دون Don من اوكسفورد. يظهر بفترات متقطعة ومقتضبة هنا وهناك: عندما تبقى مارغريت مع عمتها في شارع هارلي، اوحينما تُصورُ طريقته الحياتية المرهفة الذوق من خلال تقريره عن تروي نوعية الطبخ في ناديه اللندني. وعنـدمـا كان في زيـارة قصـيرة الى ملتـون (مانشستر)، تراه قد ارقه تلوثها وهي «ذابلة بسببَ الدخان».

وفي مكـان اسبق في الـروايـة نراه، هناك، مهاجماً تلك المنطقة بسبب السرعة الهائلة في حركة الناس، وفضوليتهم. كما ان المكان يخلو من الجمال جامد المناظر. اما سخريته الكامنة في هجومه فانها تأخذ مكاناً ثانوياً قياساً لنقاط الجدل المتعلقة بالثقـافـة الخاصة باخلاقيات العمل الصناعي، لكن الثورية تكمن في ان السيد بيـل مواطن من ملتـون. ورغم انـه يمقت ذلـك المكـان، الا ان لديـه سماسـرة وبيـوت وحتى طواحـين هنـاك. وفي الحقيقـة فان له اهتـمامـاً راسخـاً بالظـروف الاجتـماعيـة القـاسيـة التي تظهـر بشكـل متكرر خلال الرواية ـ وهو يذهب الى ملتون في كل خمس سنوات، فيضل طريقه عند محاولته تفقد بستان ابيه.

ومن غير الممكن ان تكـون السيـدة غاسكـل على غير ذي علم من ان ذلـك البستـان قد زرع وسـط حقـل منجم. وتتهم مارغـريت السيـد بيـل على انـه: «اوكسفـوردي متعصب من القرون الوسطى.» ويذكر ابوها النمو التلقائي لقيمة الثـروه. ولا شيء من هذا يخلق انبعـاجـاً في الـرضـا الـذاتي للسيـد بيـل فيقول برصـانـة: «لا اريـد ان اكـون ليـبراليـاً اكثر مما ينبغي.» ولكن مرة تنزلق منه فكرة شاذة عن سلوكيته في «الجنوب والشمال». فكرة لم يطبقها، الا انها تعطي التحاماً شديـداً مع الافكـار المتناثره، وخصوصاً عندما يكون انتباه القاريء مشدوداً كلياً مع شخصية اخرى.

وهذه الفكرة تبرز حين يُسأل كي يعرّف المتعه، اذ قال:

«المتعه، القوة والتأثير اللذان يمنحهما المال.»

ويمثل الصراع بين مارغريت الثريه، وبين مالك الطاحونة، الموسر حديثاً، جون ثورنتن، العمـود الفقـري لـ «الجنـوب والشـمال» وبمواقف يلهبها العمل وسطـوتـه. وفي لحظـة التصـادم بينهما تبرز لنا دراسه اصيلة: فبالنسبة لمارغريت يكون الشمال وحشياً وفظاً وخلواً من الحضارة. ولم تبرز هذه المسألة، كما برزت في هذه الـروايـة تقسيم انكلترا الى «أمتين،» ليس كأمتي دزرائللي الموزعتين بين الاغنياء والفقراء، لكن أمتين احدهما زراعية، اقطاعية والأخرى شمالية، صناعية.

اذن كيف يمكن للبعـد الـذي قدمـه السيـد بيـل المؤذن بقـولبة بريختيه ونقد لـورنس للنخبـة المثقفة، ان يدخل رواية اوسط ـ فيكتورية؟ انه امر غير مُدرك تماماً، الا انه موجود في المضمون. وكما قلنا قبل قليل، هذا الشخص ينزلق من البـاب الخلفي للحـدث. ولكـونـه عاملاً في الوصول الى النهاية السعيدة فهو لا يتلفـظ بمحـاورات ذات طبيعـة جيدة، رغم ان شكوك الكاتبة عنه والتي تخرجه الى السطـح. وبسبب حجم قصتهـا، فقـد كانت السيدة غاسكل مولعة بالسيد بيل الرقيق، والتركيز الحاد عليه لن يتحمله قراء ذلك الوقت. ويبقى حتى اليوم الواجهة لصراع الأمتين أنى تطفوا المصالح الرسمية الحقيقية التي ينادي به الساسة.

ولابـد ان يكـون رئيس الـوزراء المقبـل من حزب التـوري Tury، واحداً من الروائيين الانكليز القلائل الذين يُقرأ لهم، بشغف من حين لآخر. ونتيجة حتمية لانحـدار دزرائللي الطبقي الـذي يرى ان عمال المناجم ذوي الـوجـوه السـوداء «عصـابـة من الـزنـوج الـثـائرين». يبدأ كتابه الثالث «سايبل Sybil» او «الأمتان The Two Nations - 1845»، بمنظـر بانـارامي لحقـول الفحم المـزروعـة باكـوام الخبث والبيـوت الآيلة للسقـوط، وحيث نرى النسـاء محنيات الظهر يسحبن بلا انقطاع اوانٍ مملوءة بالفحم من باطن الارض، ولمدة 16 ساعة يومياً؛ واطفالهن في العـراء. وفي هذه الظـروف، كما يقـول دزرائللي «تبـدو وكأنها تمحو فكرة المجتمع الخـالي من عبـوديـة الـزنوج.» وحتى عندما تتحدث البطلتان الرومانتيكيتان عن «الجهـل المتبـادل بين الطبقـات» والأمتـين «اللتـين لا يوجد بينهما مزاوجة اوحتى عاطفـة، والجـاهلتـين بعـادات واحـاسيس بعضهما البعض، كما لو كانتا تقطنان افقين مختلفين، او ان سكانيهما جاءوا من كوكبين مختلفين.»

وعلينـا ان ننتظـر محاولـة جعـل عمال المنـاجم انـاسـاً مهذبين لوقت متأخر، في الرواية الانكليزية، حتى عام 1913، وبدايات د. هـ. لورنس، بل اكثر تأخراً لحين اعتبـار نتـاجهم مستقـراً من المعـدن الـذي ارتكزت عليه الثورة الصناعية، والقـوة البخـاريـة بالـذات. ولـولا الحـدث غير المتـوقـع لولادة عبقرية في عائلة (منجميـة)، ماسخـة التـوزيـع الجغـرافي والثقـافي للنخبة الجنوبية، محولة النظرة الـزاويّـه الاعتيادية، لفقدت الرواية قوتها باستمرارها في اهمال النصف الثاني من المجتمـع. وكـان من المتـوقـع ان نشبهـه بأدب الحرب الاولى دون (سـاسـون Sassoon) و (غريفز Graves) و(اوين Owen) و(دافيد جونز David Jones) بالرغم من ان اغلب ذلـك النـوع من الادب يراعي ثقـل الصنـاعة. وببساطة فانه فعلاً يميل الى اعطاء معلومات عن تعاقب الظروف البشرية الجوهرية التي كان عصر القـاطـره البخـاريـة واحـداً منهـا. وبـاهمال تلك العـوامـل، فاننا نشطب تقاليد ديكنـز Dickens، والنمـوذج البـارز ان لم نقـل الفذ، لـ(كونراد Conrad) و(اوستن Austen) الى (كومبتن ـ بيرنت Compton - Burnett).

ورغم ان روايـة لورنس «ابنـاء وعشـاق Sons and Lovers» روايـة «منجم فحم» بشكـل معلن، الا انهـا تصـور انسـلاخ بطـل الـروايـة من محيـط الطبقة العاملة. وتصور عبر تطور احداثها ان الثقافة ـ الدنيا تستحق المعرفة والتقصي. فالـزوجـة ترغب في ان تنفـذ منهـا والـزوج تنبـذه العـائلة ـ «لم تخبره العائلة اي شيء.» ـ مؤكدة ان حياة المناجم تنتهي بتحرك بطيء، دون ميلودراما او معاضل نفسيـة واعيـة. ولقـد رسمت الـروايـة حالة السكر عند (وولتر مولر)، رغم انه يشرب «اقل مما يحتسي بقية العمال من الخمر.» وصورت ايضا انفجاراته الوحشية الـدالـة على توكيـد الذات في احدى الاجتماعات التي عقدت في بيته حيث تبرز للعيـان كرامتـه لحظـة التقسيم، ويعـد ان تستبعـد الـزوجات، ورفاقه بعيداً عن الموقد، المكان المقدس للعائلة، وتوزيع الاجور يجري بتفاصيل طقسية، ولما يحين دور موريل، يترك مبلغاً ضئيلاً لعائلته ويهرع الى الحانة.

وفي حدثـين آخـرين تتشابك المخاطر الجسدية للمهنة مع الفعل البيتي ليتسقا

معا، لو اراد القاريء ان يتملاهما بشكل ادق : اولهما دخول موريل الاعتيادي الى المطبخ، وهو عار، وجلده ملطخ بندب زرقاء مثل الوشم، حيث يقبع غبار الفحم داخلها. ويتركز الثاني عند سقوط حجر فيؤدي الى كسر مضاعف في احدى ساقيه. وبدلاً من المناظره والبطوليه، تنهال تساؤلات متسارعة خلال عشرة اميال من نقله في عربة الاسعاف الى نوتنغهام وهو يعاني من «حصى الكلى»؛ لماذا لا يكون هناك مستشفى بالقرب من المنجم؛ لماذا يكون موريل عرضة للحادثة؛ وكيف شعر بالارباك تجاه تعليمات المستشفى؛ وكيف يمتعض من لمسة الممرضة له.

كل هذا مرتب بصفحات خمس هزليه ـ دراميه، يغلب عليها طابع الحوار. والحادثة الاخيرة اضطرت موريل لتغيير لفافات ساقه اربع مرات يومياً، مما جعلته في حالة قلقة ولمدة اسبوع. وكما يقول ف. س. بريشيت **V. S. Pritchett** : «يسجل لورنس انطباعات واحاسيس العمال بشكل (حقيقي).» ولكن كم من قراء الامس كانوا يطمحون لمعرفة انطباعات واحاسيس الطبقة العاملة. تقول تقارير الاضراب العام الذي حدث سنة 1926 : قلة من الناس كانت تهتم بذلك.»

وتعضد الجيولوجيا عقدة الذنب والعداء الطبقي في تقسيم البلاد صناعيا الى شطرين. وباستبعاد بعض الجيوب في كنت **Kent** وسمرسيت **Somerset** فان حقول الفحم تتركز في جنوب ويلز، الاراضي الوسطى، والشمال حيث تتجنب طرقها رحلات السواح. لهذا السبب تخلى إي. م. فورستر **EM. Forester**» عن كتابة الرواية التي تجري احداثها في انكلترا؟ هل ادرك في (هواردزانيد **Howards**» «**End** الطموحة ضرورة حذف بعد ضروري؟ وهل ان الطالب تبي **Tibby** في تلك الرواية «لم يرغب في تقوية موقع الاغنياء ولم يرغب في تحسين حالة الفقراء ـ ؟

«تحلم» اوكسفورد. وان اردت ان تُري الزائر انكلترا فأختر منظراً من بيربك هلز **Purbeck Hills**؛ ومنظر بورنسماوت يمنح صورة خلابة، من البعد. وحتى مدينة لندن تبدو كسماسرة البورصة في بورنمارث حيث سكك الحديد والبواخر فتنتهي باستنتاج من ان الخيال هنا قد استحال الى «تضاريس غير متناسقة تغلف انكلترا.»

غير متناسقة؟ ابدا. ليس عندما تظهر شمال سالزبري بـ «تلالها الرائعة» وتلعب محطة كنغزكروس **King's Cross**، البناية التي عشقت في الثلاثينات كاروع مقام معماري في صناعي ذي واجهتين مقوستين (بطوقين) دورا هاما في الادب الانكليزي؛ يقول عنها (إيان نير ن **Ian Nairn**) : «الاخلاص الساحق» ويصف فورستر الطوقين على انها «باهتا الألوان وغير مهمين».

اما سكوتلاند فانها المزار المتزامن للسواح. وما عدا السفر الى شربشاير، الخالية من حقول الفحم، يكون الشمال البعيد مدار الاحداث في المقاطعات البلدية الريفية. لا فرق فهي تكون عامل قوة، بالحقيقة لدى جين اوستن. الا ان فورستر يهتم بانكلترا كلها. ويحاول جهده في ان يحشر بير بك هلز في الصورة. الا ان خياله يخبو في كنغز كروس. وفي قطعة اخرى، تكون المحطة «جهنم السماء.»

والتوتر الذي تسببه كنغز كروس، كان ومايزال، ذا شقين. ونلحظ هذا في «ابناء وعشاق» حين تصل الزوجة ـ زوجة موريل ـ الى كنغز كروس من نوتنغهام، وهي تلتمس المارة بيأس ليدلّوها على الطريق المؤدي الى ايلمرزايند.

وفي رواية دافيد ستوري «الهروب الى كامدين **Flight To» Camed 1960** يحاول عامل منجم، في رحلة الى الجنوب، ان ينقذ ابنته بعد ان كانت لها علاقة برجل متزوج. فتفضحه لكنته الشمالية في لندن مرتين. وبعد مكوثه هناك بوقت قصير تنتبه ابنته الى انها لم تتعرف على صوته. كان ينظر ببلاهه الى الناس في كنغز كروس، وذكرت انه لم يزر لندن منذ ثلاثين عاماً. ودهش لوجود الاجانب، اما اللكنات فلم تكن مألوفة لديه :

«لا يمكن الاعتماد على شيء. والاصوات بمفردها غير موثوق بها.»

وبعد رجوعه الى المحطة، محبطاً، يجلس بحزن في مقعده فـ :

«المحطة مليئة بالخيبة الطويلة لسفرته نحو الشمال.»

وفي الستينات يمكن ان نميز الرواية الانكليزية بتقليدين منفصلين طبقاً الى توزيع تخوم مناجم الفحم. فمن جانب كان هناك تقليد البيت الريفي، الذي استعبده إي. م. فورستر وسار عليه هارتلي **Hartley** وكومبتن ـ بيرنت، متبعين خطىً تعود الى عام ١٩٠٠، بل الى اسبق من هذا التاريخ. ومن جانب ثان كان هناك الروائيون الموضوعيون الذين ورثوا من لورنس القدرة على وصف احاسيس الطبقة العاملة. وكان هؤلاء اقل شأناً، فنياً، من مدرسة المقاطعات البلدية الانكليزية، الا اننا يمكن ان نعتبرهم متحدثين بلسان الناس، والاماكن، والمواقف التي اهملتها مدرسة شمال انكلترا الادبية. وفي تقارير مكتبات عام ١٩٧٤، التي تثاقلت بمشاكل سياسية واقتصادية، ظهر ان رواية (كوننغربي **Conin gsby**) لدزارائللي كانت تغص بها المكتبات. اما رواية (سايبل **Sybil**) فقد اجتاحت الحدود، لكونها تتحدث عن عمال المناجم، وقد نفذت بسرعة.

وخلال الحرب غير المعلنة، والكساد الاقتصادي، فقد استقطبت الرواية العاصمة لندن وطبقتها الحاكمة وذلك بفضل (باول **Powell**) (و. **Waaugh**). ووصفت سلوك الحي اليهودي الامريكي في السبعينات، حيث الجنس يمارس بقذارة. اما المحاورة بين الحدين فهي مستحيلة. اذن يتملكك الشك من جانب، والامتعاض القاسي من جانب آخر. ويكشف الاستهلاك الفني في «نساء مغرمات **Women in Love**»، التي يركز فيها لورنس، من خلال (غارستغون) المتمتع بالسلطة والخبرة الصناعية، يركز على اهتمامه للمشاكل الفردية، الا انه يكشف بالتالي عن مشاكل آخرين من وقت لآخر. وبصراحة فهو يفرغ ثقافة البيت الريفي وادعاءاته من محتوياتها بلومزبري **Bloomsbury** على انها :

«قنال من المحادثة، اكثر مما تكون جدولاً.» وبغير وعي منه، يفسح لورنس مجالاً لفيض الامتعاض الرجعي، عندما يصار الى التفتيش عن جثة في بحيرة اصطناعية بعد تفريغها. ويجب ان يحمل في الذهن اهمية منظر البحيرة لتلك الفئات. والوصف المطنب لجوانب البحيرة وارضيتها الموحلة يتغذى كونه استلاباً جمالياً؛ وكان يفترض ان عوائل عمال المناجم تحصل على بعض المتعة من هذه الحادثة العرضية.

والعداء الطبقي من جانب العمال، حيث يميل الي التقليل من شأن الامة الاخرى، ماهو الا جفاف متأصل. وفي روايته «عشيق الليدي تشاترلي **Chatterley's Lover «Laady** يذهب لورنس الى ابعد من هذا المعيار حين يجعل (كليفرد) يخصى بطريقة تحريفية مأساوية وهي نكاية اجتماعية موروثة. وبالمقابل يكون الملاك (وينتر) نموذجاً للاستبصار المتعاطف. ومن خلاله يمكننا ان نتابع الصراع من الجانب الآخر. فهورجل كريم، يعرف ان عمال المناجم هم مصدر ثروته الا انه يجفل من حضورهم «الغريب» وهو ليس بالرجل الذي يسافر الى مناطق اكثر جمالاً، اذ انه مقيد بقوانين وحدود مناجمه الصناعية، ومقاطعته تطوقها عدة قرى، الا انه لا يشعر اطلاقاً انه منتم لها.

وتشخيص الاجحاف ذي الحدين والذي يستخلصه لورنس من حالة (ونتر) قد تجنبها الروائيون الانكليز، وفضلوا الحيود عنها في الواقع وفي الادب؛ الا ان تشيكوف لم يفعل ذلك. لكن تشكيوف ليس انكليزياً.

وفي ادب الخمسينات والستينات من هذا القرن، تثبت بعض المواقف القبيحة والراسخة اقدامها. وتضع شخوص روايات «الحجر الاحمر» اللابطولية شبح

(كوني تشاترلي) وكأنها منافس خاسر للطبقة الرسمية . ويضمن (جولامبتن Joe Lampton) تاريخ العائلة كله بحقد موروث . ويرسم (آميس Amis) في روايته «احب فتاة مثلك» اضمحلال عهد الرجولة الندّي وكأنه بطارية مصباح يدوي خاسرة . وفي كلا الحالتين تدخل لا مبر ر له على الرواية . وخير مثال لتفريغ الارستقراطية من محتواها هو (وود هاوس Wodehouse) بتركيزه على كل الابهه المحيطة بخادم .

وفي الوقت ذاته فان روائيي المقاطعات قد احسنوا عملاً في هذه الحقبة من الزمن وذلك بتسجيل او ربما بالمحافظة على شخوصهم من التحولات الاجتماعية وبشكل متوازٍ لهذا الخط ، فقد نشأ عدد منهم في عوائل منجمية ، وبدأوا استكشاف المناطق الوسطى ، ومدن الشمال : نوتنغام Nottingham ومثلث ويكفيلد Wakefield - ليدز Leeds - برادفورد Bradford . فكتب سيليتو Sillitoe ، وبرين Braine وستوري Storey وبارستو Barstow .

أملاً في ان عادات الطبقة العاملة مقبولة للقارىء . وفي هذه الروايات تحرك مركز الجاذبية في الادب الى الشمال . ويتجذر الصراع العائلي من مواقف عصر البخار المتناحرة مع الاعداء من الجيل الجديد . والان يظهر ان اباء العمال السلف ماهم الا فيكتوريون ، صعبو المراس ، بيوريتانيون يرتابون من المعرفة ، والتي تبدو عيباً اصيبت به الامة الاخرى . ويكمن الاحترام والتعاطف مع هؤلاء الكبار ، وحتى من جانب (ارثر سيتون Arther Seaton) مع عامل المنجم ، البطل الفوضوي في «ليلة السبت ، صباح الاحد» والذي همه التعرف على صديق ما خلال فترة الخمسة عشر يوماً التي قضاها في فترة التدريب العسكري وغالباً ما كان يبدي امتعاضه من «هؤلاء الذين هم في القمة . الانذال الذين وضعوا البندقية في يدي . »

وعمال المناجم متعنتون الى ابعد حد . ويعرضون على انهم اباء لا يتثنون ، عديمو الخيال وقمعيون ؛ وفي الاغلب ، كما في رواية (بارستو Barstow) «نوع من الهوى» . هم ناصحون وطيبون وسمار شرب ، بلا ابتذال ، بل اصبحو ابطال ثقافة . واحدى الرويات تتحدث عن موسيقي يحتاج الى سوق لترويج مقطوعاته من خلال تعامله مع النخبة المحلية . ويعيد توجيه طاقاته لانتاج عمل جديد يشرك به طريقتي الحياة اللتين لا تلقيان أبداً . ما عرفه هاريس Harris هو دين لجيل الكبار . وهذا ما يحدث في رواية «الهروب الى كامدين» حين يلتقي الاب وابنته في كنغزكروس ، قرب بوابات حقول المناجم وهي تجمع له صندوق اجوره - التعليم والعمل خلقا هوة واسعة بينهما -

وهذا يكفي كخلاصة لموقف الريف من الصدمة التي احدثتها قوات الثورة الصناعية المسببة لتلف الرئة والموت الزؤام . وثقافته الدنيا واضحة في روايات مثل كم كان اخضر وادينا How green was my Valey» .

لماذا ظهرت الرواية بعد (سايبل Sybil) لا سياسية؟ لماذا ، في الواقع وفي الادب ، لم تصبح الحدود حواجزاً منيعة؟ تأخذك رواية زولا Zola جيرمنال Germinal» نحو المنجم ، اما الرواية الانكليزية فانها تعجز عن ذلك .

الاطار ، منذ البداية ، سياسي . والعدو غريب عن المنطقة ، يغادرها قبل النهاية . وفي وسط المحنة يُضرب عمال المناجم بالرصاص . اذن لا يوجد احساس داخلي بالامان في الرواية الانكليزية المنجمية . وربما تكون الطمأنينة نابعه من النقاء والنضوح السياسي : «عش ودع غيرك يعيش . » او من «الجهل المتبادل بين الطبقات . » وعلى ابة حال فان الوعي الطبقي ، والثبات الحازم يصلان حد التمرد .

الا ان تطرف دزرائلي في العمل العبودي وترف الارستقراطية يمتلك هرجاً يميل الى اثارة الحرب المدنية داخل انكلترا وخارجها . وتطفو بشكل واضح في «الشمال والجنوب» و«شير لي» و«سابيل» ، رغم ان العسكر يقدمون في الوقت المناسب . وجدير بالاهتمام ملاحظة ان دزرائلي هو الوحيد الذي تخيل الكابوس الارستقراطي بكامله : نهب البيت الريفي ؛ رغم ان المتمردين ينتهون معه . وتحرق قلعة ماوبراى Mowbray . ولتقييم هذه الجرأة علينا ان نتذكر ما يحدث للمتطفلين على الطبقة الارستقراطية في الادب اللاحق ؛ في «الفنار To Lighthouse» حيث تسخر منهم الكاتبة ؛ وفي هواردزايند» يكمن الموت . وقد تمتلك مثل هذه الاماكن دوراً حاسماً في نزع فتيل العنف المتنام . وينذر دزرائلي به ، حين تقوم سيدة جسورة بتوزيع الطعام على جيش من المضربين وتسمح لهم بالقيام بالتجمهر في حدائقها - وهذا مايجري الان في اماكن متفرقة من العالم . «أهو حل وسط انكليزي نموذجي؟ أهو أجتياح أو استلاب رمزي قد كبحته الشعائر والطقوس؟

بالتأكيد فان «الجهل المتبادل بين الطبقات» قد عرّاه الادب الانكليزي وهو عامل فعال في الصراعات التي تجلت عام ١٩٨٠ . لو تصورت ان تولستوي او ديكنز او فلوبير يميل الى اعتبار المواقف القومية تحدياً ، شيئاً يمكن ان يصوره ادبه ، بعدها نستطيع القول ان الادباء الانكليز لم يفعلوا شيئاً يذكر . وبما ان اعرافهم الادبية مؤثرة واصيلة ، فلم لا؟ وكوميديا النخبة الاخلاقية قد سارت بشكل جيد ، ويضمنها روايات (باول Powell) و(وو Waugh) والتي يدعوها دزرائلي ، مشيراً الى الارستقراطية «تطبيق مهذب للتهتك المحتشم» . ولقد اوصل الموضوعيون الشمال ، والوسط الانكليزي الى الشاشة والكتب الشعبية . الا ان الحدود لم تخرق . وما هو مثبط ، رأي د . هـ . لورنس القائل ان عمال المناجم «مخلوقات متوحشة ، بدائية ، ذاوية ومنحرفة» . «وربما» تستطرد الليدي تشاترلي «بنضوب الفحم ، لن يظهروا ثانية على وجه الارض . »

وفي عام ١٩٧٤ لم ينته الفحم . البته . وقبيل الانتخابات بأيام كتب مراسل صحيفة نيويورك تايمز :

عجز تام في تبادل الرأي بين السيد هيث Mr. Heath وعمال المناجم - رغم انهم كانوا جميعاً يتحدثون في نفس الغرفة . »

والحصيلة ، كما جاء على لسان (سايبل) :

«عندما ينتهي الكدح ، يبدأ الناس بالمعاناة . تلك هي الحقيقة الوحيدة التي عرفناها . . وهي مرّ بالتأكيد . »

The Times Higher Education Supplement

21 st August

PP - 10 - 11

لورنس كيتشن*

ترجمة : عباس العويني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكنيك الممثل عند غروتوفسكي

ان كل بحث في حقل التمثيلية في يومنا هذا، لابد له ان يتعرض لـ «جيرسي غروتوفسكي» المخرج البولندي المعروف، فلقد استطاع بالتعاون مع مجموعة مختارة ان يجري تجاربه المسرحية في مختبره المسرحي الصغير بمدينة «وركلاو Wrclow» كان «غروتوفسكي» ولا يزال يعتبر فن التمثيل شيئاً مقدساً وجليلاً، لابد للعامل فيه ان يعيش في اجوائه بكل رهبة وأحترام.

ولد «غروتوفسكي» بمدينة «رزينزو» في القسم الشرقي من بولندا، وحصل على شهادة الدبلوم في فن التمثيل من مدرسة «كراكوف المسرحية»، وأثناء دراسته كان يعمل مخرجاً في مسرح الاستاري بمدينة «كراكوف» ومسرح «بولسكي» بمدينة «بوزنان»، وخلال عمله في هذين المسرحين كان يجري تجاربه المسرحية من خلال اخراجه المسرحيات «الكراسي» ليونسكو، و «الخال فانيا» لتشيخوف، و «فاوست الأول» و «فاوست الثاني» لجوته.

في عام ١٩٥٩ ترأس مسرح «١٣ رزيدويو 13 في مدينة «آبول» وكان أصغر مخرج يحصل على هذه المسؤولية، وفي عام ١٩٦٥، انتقل المختبر المسرحي الى مدينة «وردكلاو» حيث استطاع «غروتوفسكي» وبالتعاون مع المهندس المعماري والممثل الرئيسي لفرقته «ريسزارد كيسلاك» ان يجري تجارب كثيرة استهدفت في الغالب البحث عن علاقة جديدة بين الممثل والجمهور، ولقد استطاعت الفرقة بعد جهود طويلة ان تنتج عروضاً اسفرت عن أيجاد حالة من التوحد بين الممثلين والجمهور.

ان الصعوبة في عمل «غروتوفسكي» تكمن في التجريب الذي يدخله المشاهد العادي والذي يتطلب تكنيكاً خاصاً، أضافة الى الابتكارات الحديثة التي كان يهدف بها الى انشاء «مسرح متميز» فهو يحاول خلق انطباع شمولي عام يبتعد عما يسميه «غروتوفسكي» «المسرح الثري» ويقترب بأفكاره الى خلق «مسرح فقير» يرفض الأثاث الفاخر، والملابس الغالية، والمكياج الضخم، والتي تعطي انطباعات، بأن الذي يجري على المسرح هو مجرد مشاهد حياتية عادية.

ان المصادر التي استقى منها «غروتوفسكي» تجاربه، كثيرة تمتد من ستانسلافسكي وما يرهولد، ويلستار، ويولين، وفاختنكوف، وتصل الى اليوغا الهندية والمسرح الصيني والياباني.

لقد أوجد «غروتوفسكي» نظاماً صارماً، في عمل الممثل يدعو الى السيطرة الكاملة جسدياً وصوتياً، وكانت تعليماته تدعو الى ايقاظ مشاعر الدهشة لدى المتفرج، مما يجعله مسحوراً ومتوحداً مع العرض المسرحي، فهو لا يريد من المتفرجين ان يبقوا فقط، مجرد شهود عيان، بل يريد منهم ان يشاركوا في الطقس المسرحي الذي يجري امامهم.

كان لجولات «غروتوفسكي» اوفرقته في أوربا وأمريكا الاثر الكبير في انتشار افكاره وارائه، فقد اشتملت هذه الجولات محاضرات وحلقات دراسية، أضافة الى العروض المسرحية حققت بعض النجاح للفرقة، بحيث استطاعت ـ الفرقة ـ ان تحرز نجاحاً شعبياً منقطع النظير في مدينة نيويورك عام ١٩٦٩، حتى أنها أصبحت الفرقة الاكثر حظوة في المدينة المذكورة.

وفيما يلي ترجمة لمقابلة اجريت مع «غروتوفسكي» حول «تكنيك الممثل» ونشرت في كتاب «Actors on Acting» تأليف - Chinog Toby Cole And Helenk (1)

تكنيك الممثل

● **بودنا أولا، ان توضح لنا، العلاقة التي ترتبط بها طريقتك بنظريات التمثيل المتنوعة كنظرية ستانسلافسكي، آرتو، برشت.. ثم كيف استطعت ان توظف نظريات بطبيعة هؤلاء في تجاربك الشخصية. والتي وضعتها كأحكام في تكنيك التمثيل، موضحاً الاهداف والمعاني،؟**

ـ للدخول في اجابة واضحة، علينا في بادىء الامر ان نميز بين تلك الآراء والنظريات فبرشت، مثلاً، أوضح بطريقة ممتعة ذكية، الصعوبات التي تتخلل عملية التمثيل والتي تتضمن كيفية استطاعة الممثل السيطرة على أفعاله، الا ان هذا ليس هو كل الحقيقة، اذ ان هناك نوعاً من الجمالية في عمل الممثل، علينا أن لا نتغاضى عنها، فبرشت كان يسأل نفسه ـ بامانة ـ السؤال التالي: كيف يمكن ان يفعل الممثل هذا الشيء؟ هو بالطبع وضع عدة اجابات معروفة لهذا التساؤل، الا ان هذه الاجابات بقيت تدور في تلك العموميات لقد درس برشت ـ بالتأكيد ـ عمل الممثل بكل تفصيلاته، الا أن دراسته هذه كانت دائماً، من خلال وجهة نظره الخاصة، أي من خلال رؤيته كمخرج ينقاد إليه الممثلون أما آرتو، فحالته تختلف عما سبقه، لقد قدم لنا ـ آرتو ـ محفزات ومثيرات عنيفة مقنعة، وكانت هذه المحفزات والمثيرات ـ كما يرى آرتو ـ بمثابة الحلول الناجعة للصعوبات التي يواجهها الممثل، ولكن ماذا كان يريد آرتو ان يقول في النهاية؟ المرء لا يمكنه ان يخرج بأستنتاجات واضحة حول هذا الامر. لقد اشار آرتو ـ كما نعرف ببساطة ـ الى العمل بنظرية التوازي «وهي النظرية التي تقول بأن العمليات الذهنية والجسدية متلازمة فيما بينها، ولا يتميز أحدها الا بتغير الآخر. المترجم» أي ان جهود المفرد تتوزع بين عملية تنمية الجسد «كتحويل الموضوع الى فعل جسدي» وبين الفعل العضلي الذي يقوم به الممثل «أي استلام الاستجابة لذلك الفعل». لقد كان آرتو. يفهم جيداً، بأن الجسد هو المركز الرئيس الذي يقرر الاستجابات العضلية، وأن الممثل هو الذي ينتج تلك التأثيرات من خلال جسده ولكن الفرد أذا أراد أن يجسد ذلك بطريقته الخاصة، فأن عليه ان يخضع نفسه لطراز خاص من الاحساس. وهذا ما يضعه تحت طائلة الكليشة. وأذا توخينا الدقة، هي ليست كليشة بالمعنى الكامل للكلمة، فآرتو لم يذكر ذلك في بحثه، ولم يطبقه حرفياً على ممثليه، لكنه تقيد بأستجاباته ومهماته الخاصة، تهرباً من الانفعال الدقيق، لاستجابة الانسان الطبيعي، ثم اعاد تنظيم ذلك تنظيماً دقيقاً. وأذا أردنا ان نستميل أفكاره قليلا، فأننا نجد فيها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جملة محفزات مفيدة، ولكن المرء اذا أراد ان يطبق فكرته عملياً فأنه سوف يجد نفسه في النهاية تحت اسار الكليشة.

أن - ارتو - قدم بداية مثمرة في البحث عن النقاط الجمالية في الرؤية، حيث كان يحث ممثليه على دراسة طبيعة الجهاز التنفسي، للأفادة من مختلف الاعضاء التنفسية أثناء التمثيل، الا انه بدلاً من أن ينقذ الممثل من مشاكله، نراه تسبب في مشاكل اخرى، ليست على صعيد التمثيل بالكلمات فقط، وأنما - حتى - من خلال الافصاح عن المشاعر. لقد كانت مقترحاته مثمرة، الا انها ليست تكنيكاً.

هنالك، في الحقيقة، مجموعة قليلة جداً من نظريات التمثيل، أغلبها عبارة عن توضيح أو توسيع لنظرية ستانسلافسكي. لقد تقدم - هذا الرجل - بجملة من الاسئلة المهمة، ثم أجاب عنها بطريقته الخاصة. اذ انه خلال سنوات بحثه الطويلة، توصل الى استنباط نظريته، لكن استنتاجاته وارائه وبالتالي نظريته لم يكتشفها من خلال اتباعه، وأنما من خلال نفسه هو فعلى الرغم من كثرة اتباعه، ومريديه فأنه لم يسمح لهم العمل بحرية، فكل منهم كان مقيداً بعمل محدود، ولفترة محدودة.

من هنا فأن مقترحات ستانسلافسكي وتعاليمه كانت بمثابة تعاليم لاهوتية. هو نفسه كان يجرب دائماً، ولم تكن لديه طرق او اجراءات معينة، ولكن المعاني كان يكتشفها بنفسه، ثم يعيد صياغة الاجابات المعقدة بها والمنطلقة من سؤال: كيف يمكن ان افعل ذلك؟!! هذا هو الاساس في عمله. كل هذا كان طبيعياً في تدريسه للمسرح في وطنه، اذ كان المسرح حينها، مسرحاً واقعياً.

● **تقصد الواقعية الروحية.. أو الواقعية الوجودية على ما اعتقد، أو الطبيعية الوجودية بعبارة أصح...؟**

- نعم، هذا ما اقصده... كذا الحال، كان بالنسبة لـ«كارلوس ديولين» الذي نصح بعدة تمارين جيدة، وأرتجاليات وألعاب مع الاقنعة، أو من خلال التمارين التي يقترحها الممثلون أنفسهم. مثل «الرجل والنباتات» و«الرجل والحيوانات» هذه التمارين جميعها، مفيدة جداً في اعداد الممثل، اذ أنها لم تكن تحفز تخيل الممثل فحسب، وانما تساهم في توسيع أستجاباته الطبيعية، ولكن هذا في الحقيقة لا ينشيء تكنيكاً للممثل أيضاً.

● **اذن ما هو الجديد في نظريتك، ثم ما علاقة هذا الجديد مع مختلف التصورات؟**

- كل نظام واع في حقل التمثيل يتساءل: كيف يعمل هذا الشيء؟!! لكن النظرية الاكثر وعياً وتطوراً هي التي تسأل: كيف افعل هذا الشيء؟!!.. أنا اعتقد، ان اي فرد قد سأل نفسه هذا السؤال ولو مرة واحدة في حياته، لكن ذلك الفرد حين يدخل في التفصيلات، تراه يحير جواباً، لان عليه ان يتأمل طويلاً، ويطيل النظر في تساؤله، ذلك لانه في كل لحظة سوف يستنبط جواباً جديداً. الفرد هنا سوف يستجيب لصور عقلية جماعية، ولكنها ليست كليشات «بأعتبار أن كل فرد تختلف أستجاباته نسبياً عن الآخر. المترجم».

اذن فعلى الفرد هنا أن يسأل سؤالاً جديداً هو «كيف لا افعل هذا الشيء؟» ان تكنيك الممثل، دائماً سهل وواضح. لنأخذ مثلاً على التنفس: فأذا سألت نفسي: كيف افعل هذا الشيء؟!! سوف تكون الاشارة وبالتاكيد طراز التنفس العميق او الطراز البطني في الحقيقة يمكننا ملاحظة - ان الاطفال والحيوانات والناس الذين يعانون من ضيق في التنفس، نراهم يتنفسون من بطونهم، ومن الحجاب الحاجز فلنأتِ الان الى السؤال الثاني: اي نوع من الطراز العميق للتنفس هو الأجود؟!! ثم لنحاول من خلال الامثلة المتنوعة أكتشاف الطراز الذي يعتمد على الطراز الذي يعتمد على العمود الفقري، ان محاولتنا هذه سوف تبوء بالفشل الذريع، انها غلطة كبيرة، أذ لا يوجد نظام مثالي للتنفس يتلاءم مع كل فرد، أضافة الى انه لا يوجد نظام مثالي لكل جسم، وكل فعل عضلي.

أن التنفس هو رد فعل جسماني يرتبط مع طبيعة كل شخصية منا، ويعتمد على الحدث وطابع التأثير الحركي.

معظم الناس عندما يتنفسون بحرية، فأنهم يستخدمون التنفس العميق، ولكن عدد أنواع التنفس غير محدودة، كما ان هناك أيضاً بعض الاستثناءات مثلاً، ألتقيت مرة بعدة ممثلات من اللواتي يملكن صدوراً عريضة جداً، لكنهن لم يستطعن ان يتنفسن بعمق أثناء العمل. أذن كان عليهن ان يبحثن عن طراز آخر في التنفس يسيطر عليه بواسطة العمود الفقري.

أذا حاول المثل ان يعمل تنفساً بصورة مصطنعة، فأنه سوف ينهي عملية التنفس الطبيعية، خصوصاً اذا كان تنفسه طبيعياً، ومن طراز الحجاب الحاجز.

عندما وجدت نفسي في عملية أعداد الممثل، فأنني بدأت العمل معه بأول سؤال سألت به نفسي، ذاك هو: «هل هذا الممثل يعاني من مشكلات في تنفسه؟» حسناً.. أنه يتنفس جيداً، انه يصرف هواءاً كافياً عند التنفس، والغناء. أذن لماذا، يخلق مشكلة عندما يستخدم طرازاً آخر من التنفس؟ ربما يكون هذا شيئاً مضحكاً - ولكن لا بد ان لديه صعوبات... لماذا؟... وهل هي مشكلات عضلية... مشكلات عضلية؟ حسناً، اذا كانت كذلك، اي نوع من المشاكل هي؟ مثلاً... هناك ممثل متشنج... لم هذا التشنج؟ كل منا متشنج بطريقة اوبأخرى أحدهم لا يستطيع ان يسترخي تماماً، رغم انه تعلم في عدة مدارس مسرحية، ان هذا الذي لا يستطيع ان يسترخي تماماً، لا يزيد عن كونه منديلاً رطباً.. الحياة ليست توتراً ولا تشنجاً، أنها تزيد عن كونها استرخاءاً.. أنها مجموعة استجابات ولكن اذا كان الممثل متشنجاً دائماً، علينا ان نبحث عن السبب الذي يقف وراء هذا التشنج، في الغالب أنه سبب عضلي، أوسبب عضلي... بالتاكيد... هنا مثلاً، يجب ان نحدد ما هي طريقة تنفسه الطبيعية؟.. انا اراقب الممثل، وأقرر التمارين التي تجبره على تعبئة امكاناته العضلية تماماً. أراقبه عندما يقع في لحظة حرجه، عندما يلعب دوراً أو يرقص مع ممثل آخر، في هذه اللحظات يمكن تتبع العيب، ثم يمكن تغييره أوتوماتيكياً. وبمعرفة الطريقة الطبيعية لتنفس الممثل، يمكننا دفع العوامل التي تقف عوائق امام استجاباته الطبيعية، والتي يجب ان تصبح هدفاً يحاول الممثل التخلص منها.. وهنا يتوضح الفرق بين التكنيك الذي نستخدمه وبين النظريات الاخرى. نحن نستخدم تكنيكاً غير مباشر. نحن لا نسعى الى خلق طرق محددة للأستجابات الجسدية والذهنية الجماعية، فخلق الطرق هو مسايرة طبيعية للمحترفين نحن لا نحاول الاجابة عن اسئلة من شاكلة. ماذا يفعل المرء كي يرى المثيرات؟.. أو «كيف يستطيع ان يمشي؟» أو «كيف يمثل شكسبير؟» الى نهاية هذه الانواع من الاسئلة التي تواجه بها الممثل في العادة... اذ لدينا سؤال واحد، نسأل به الممثل، ذلك هو «ما هي العوائق التي تقف أمامك،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتمنعك من التمثيل الكامل والذي يتم بواسطة وسائلك الجسدية والذهنية بشكل منطقي؟» يجب ان نجد ما هو العائق الذي يقف أمام طريقة تنفسه؟ اوحركته . . وكل عائق أمام اتصاله المباشر مع الاخرين؟ ثم كيف يقاوم هذه العوائق؟ كيف يمكنه التخلص منها؟

أنا احاول أن اجد طريقة لاستلاب تلك العوائق من الممثل، والتي تعيق ملكة الابداع لديه . . . أنه شيء غريزي في نفسي، ان لم استطع التغلب، لما كان لدي أي أبداع يذكر.

أن اكبر خطر يواجه الممثل، بشكل حاد، احتياجه لنظام ـ التداعي ـ فالممثل لا يكون دقيقاً مع نفسه خلال الفوضى . انا اعتقد ان العفوية والتداعي، هي الجانبان الاساسيان في عملية الابداع . . كان «ما يرهولد» أثناء عمله يعتمد على التهويمه والتداعي، ومنها كان يجسد تكويناته . «ستافسلافسكي» كان يعتمد التقائية في كل حياته . . . هذان العاملان المتمهان لبعضهما، هما نسبياً الحجر الاساس في عملية الابداع الفني.

● **ولكن ماذا تقصد بـ «التمثيل الكامل» عند الممثل؟**

ـ انه لا يعني تعبئة جميع وسائل الممثل لكي يتكلم فقط، وأنما هو يعني شيئاً أبعد، من الصعوبة توضيحه، رغم ان كل شيء لدي يشير اليه بوضوح أنه التمثيل الذي يجد فيه الممثل نفسه عارياً، نازعاً عنه قناعه اليومي، مجسداً نفسه، لا لكي «يري نفسه للآخرين» فهذا ما نسميه دعارة اومتاجرة، أنه تمثيل جاد

مقدس ينبع من الألهام والوحي، فالممثل يجب ان يعد نفسه لكي يكون صادقاً ومخلصاً بشكل لا يقبل الجدل، ان ذلك أشبه بالصعود خطوة الى قمة نظام الممثل الحي والذي يتوحد فيه الوعي بالغريزة.

● **أذن، فأنت في تدريبك للممثل تعطي تمريناً لكل حالة.**

ـ نعم، فأنا لا اؤمن بالطرق.

● لذلك لا يوجد طراز معين يتدرب عليه الممثلون، بل هناك كيان مستقل لكل ممثل . . كيف تستطيع ان تفعل ذلك؟ هل تراقبهم؟ هل توجه اسئلة لهم؟ كيف يتم ذلك؟ ـ هناك التمارين . . نحن نتكلم قليلاً . . . ولكن أثناء التدريبات يطلب من كل ممثل البحث عن تداعياته الشخصية، تداعياته المختلفة (يستحضر لحظات التداعي، يستحضر ما يحتاجه منها . . وهذا ليس بالشيء البعيد عن الأدراك).

● **هل تجرى التمارين بصورة جماعية؟**

ـ نقطة البداية تكون متشابهة، بالنسبة للجميع، ولكن دعنا نأخذ مثلاً على التمارين الحركية : ـ ان جميع عناصر التمارين متشابهة، ولكن كل ممثل يقسم التمرين الى اجزاء حسب ما يراه . . المشاهد يستطيع بسهولة أن يميز الاختلافات بين ما يفعله كل ممثل . . المشكلة الجوهرية هي مواجهة الممثل للصعوبات؛ اثناء عمله بكل صدق . . عمل الممثل هنا في خطر . . اذ انه من الضروري . ان يبدع مع استمراريته في السيطرة والمراقبة . . الجو العام يفترض الابداع فنظام العمل واضح بشكل دقيق، فليس هناك مجال للضحك او اللعب، فالجميع يجب ان يدركوا ما يفعلونه، ويوافقون عليه، في تلك اللحظة يعرف الممثل مشكلاته ويبوح بها ـ بنفسه ـ للآخرين.

● **اذن، فهنالك ثقة تامة بين الممثلين، وبينهم وبينك؟**

ـ ليس هناك طلب من المخرج يفرض على الممثل، فهو يفعل ما يريد ألا انه في النهاية لا يفترض قبولاً لكل مقترحاته، والتي قد تستخدم أحياناً ضده.

● **فهو يصبح حاكماً وليس آمراً؟**

ـ يجب ان يقبل ذلك، لكونه أنساناً . . اليس كذلك.

● **فيما يتعلق بتوحد الممثل في الأداء، أنت ترحب بأستخدام نظام المشاهد Score وليس نظام الدور Role هذا الفارق الدقيق مهم جداً في عملك . فهل يمكنك ان توضح لنا بصورة دقيقة، ماذا تقصد بذلك.**

ـ ما هو الدور؟ انه ـ في الحقيقة ـ نص الشخصية، النص المطبوع الذي يعطى للممثل، أنه ايضاً، الفهم المستقل للشخصية، وهو ـ في الوقت ذاته ـ الصورة العقلية الجماعية . «هاملت» شخصية عقلانية بدون تضخيم او تهويل او ثورية، تريد التغيير في كل شي . . الممثل الذي يأخذ هذا النص مثلاً، فأنه سوف يواجه عدواً عليه ان يتحداه، على الممثل ان لا يتخذ من الدور ستاراً له، أو ان يتخذ من نفسه ستاراً للدور. فالنص وسيلة يعبر بها الممثل الى نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة، يستطيع ان يحلل نفسيته، وبها يتمكن من اعادة خلق علاقته مع الآخرين . . فأذا تحقق هذا الأتصال، توضح الدور، وبذلك يتمكن الممثل ان يجلس هنا، او يبكي هناك.

في التمرينات الأولية تتوضح كل الجوهريات تقريباً، وبعد عشرين تمريناً يتوضح كل شيء. التمثيل هنا، قد يصبح عملية آلية الى ابعد حد، ولتلافي هذه الآليه، على الممثل ان يصبح مثل المؤلف الموسيقي، فالمقطع الموسيقي يجزأ على ورقة النوتات، والممثل يفعل ذاته مع مشهده.

المسرح مواجهة وصدام، والمشهد عند الممثل هو أحدى وسائل الابداع الفني

«خذ وأعط . . » أعط الآخرين وليواجه كل منهم نفسه، أفكاره . . تداعياته . . . وخذ رد الفعل . هذا تقريباً هو الأساس في المواجهة الانسانية هناك دائماً نظام «خذ واعط» . وهذه العملية يجب ان تحضر بشكل دقيق.

● **هل انك في جميع تجاربك مع الممثلين، حاولت تثبيت مفهوم المشهد؟**

ـ نعم بنوع من التعاون.

● **الممثل حر أذن، كيف نجحت في تحقيق ذلك ـ فهذه المشاكل الكبيرة التي واجهت ستانسلافسكي ـ هل تسمح له ـ اثناء بحثك عن طريقة للابداع ـ ان يمثل المشهد دون مراقبة صارمة، دون دراسة للآلية التي قد يقع بها . . كيف يستطيع الممثل ان يحافظ على حيويته وابداعه الحر؟**

ـ من الصعب تحديد الاجابة بكلمات معدودة . ولكن اذا سمحت لي فبودي ان اقول : اننا اثناء العمل في التمارين نطلب من الممثل ان يحاول مزج المشهد المسرحي بشيء من العفويه ـ وبشكل عضوي ـ وذلك بأسلوب ـ خذ واعط ـ وبعد ان ينجز عمله، عليه ان يهيء نفسه لتقديم اعتراف، لا يخفي فيه اي شيء . بعد ذلك يؤدي المشهد لعدة مرات، وفي كل مرة يضع في ذهنه ان يأتي اداؤه ممتعاً ومقنعاً.

«خذ واعط» للمشاهد أيضاً؟

ـ على الممثل ان لا يفكر بالمشاهد اثناء التمارين . . وطبعاً هذه مشكلة دقيقة في المسرح التقليدي كان الممثل يحمل على اعداد دوره، اما في هذا المسرح فعلى الممثل ان يعد مشهده المسرحي . . وفي لحظة التمثيل عليه ان يلتمس نوعاً من النقاء «عليه ان يتخلص من كل ما هو غير ضروري» . بعد ذلك عليه ان يفكر «هل يمكن ان يفهم ما أفعله أنا؟» هذا السؤال موجه ضمنا للمشاهد.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

انا بنفسي أواجه الممثل ـ أثناء التمارين ـ كوني المرشد اثناء العمل، فأقول للممثل «أنا لم أفهم ما فعلت» أو «أنا فهمته» أو «أنا أصدقك، ولكني لم افهم شيئاً» ثم اسأله ـ بصدق فيه ما هي ديانتك؟ ولا أسأله: ـ ماهي فلسفتك؟ ماهي عقيدتك، بل أسأله: ـ ماهو الشيء الذي يلائمك؟

اذا كان الممثل يشير الى تكيفه مع المتفرج فهذا هو المطلوب فعندنا يسعى الممثل لتقديم نفسه للبيع.

● أليس هذا أنحرافاً

ـ تقصد انه نوع من الدعارة او التجارة الفنية ـ تعبير سيء ـ هذا شيء محتوم معظم الممثلين في بولندا يطلق عليهم ـ ومنذ الحرب ـ لقب «خادم الجماهير» أن عبارة ـ على الممثل ان لا يفكر بالجمهور ـ لا تعني ان عليه ان يستخف بتلك الحقيقة العامة ـ الجمهور ـ انت تعرف اننا في جميع انتاجاتنا حاولنا ان نقيم علاقة جديدة بين الممثلين والجمهور. ففي مسرحية «دكتور فاوست» كان المشاهدون في العرض المسرحي هم الاشباح، وفي مسرحية «الامير الصاعد» كانوا يمثلون دور المتفرجين. لكني اعتقد ان الشيء الجوهري هو ان «يمثل الممثل للجمهور، بل عليه ان يواجه نفسه بنفسه مع الجمهور... التمثيل يجب ان يدرب بأخلاص وأمانة هذا الشيء على الممثل ان يحمل نفسه الى الوراء، يكشفها بكل صراحة، عليه ان لا يغلفها بشكل نرجسي.

● هل تعتقد ان الممثل ـ لكي يحقق نجاحاً أمام ناس يطلق عليهم لقب «أصحاب امتياز» ـ عليه أن يقضي فترة طويلة من التحضيرات قبل ان يقدم اي عرض؟

ـ يجب ان يسمح للممثل بوقت كافٍ كي يستطيع ان يزيل جميع المشاكل والفوضى التي تواجهه في حياته اليومية. في مسرحنا يوجد فقط ثلاثون دقيقة من الصمت قبل كل تمرين، والتي قد يكون فيها الممثل مشغولاً بتحضير ملابسه، أو بألقاء نظرة عامة على مشاهده. هذه الاشياء طبيعية تماماً، المرشد يحاول في الايام الاولى التحضير لحظة جديدة، فهو الآخر يحاول ان يزيل مشاكله وضوضاء حياته اليومية، هو أيضاً يحتاج الى بعض الدقائق ـ بين خمسين الى ستين دقيقة.

● هل تعتقد انه من الممكن استخدام تكتيك الممثل الذي تعملون به، من قبل مخرجين آخرين، وهل ان اعتناءه من قبل هؤلاء قد ينهيهم؟

ـ هنا ثانية علينا التميز بين الجماليات التي ناديت بها وبين نظريتي في التمثيل في المختبر المسرحي توجد آراء جمالية تعود الى شخصياً ولا يحق لأي احد ان يستنسخها، فقد تكون نتائجها غير موثوق بها، او قد تكون غير مقنعة. ولكننا ـ بصورة رسمية ـ ندعو للبحث في فن الممثل ـ ونهلل لفكرة ان الممثل يمكنه التكلم والغناء بتحكم دقيق، هذا هو الهدف... ان يستطيع الممثل التكلم من دون ان يعاني مشاكل في تنفسه. وهذا ما نريده أن يدركه. ان الحقيقة التي يجب ان تدرك ـ من قبل الجميع ـ هي الاختلاف بين الطرز الجسدية ورد الفعل الصوتي، والذي يبدو انه عامل ضعيف جداً لكثير من الناس، وهو في الحقيقة شيء موضوعي جداً.

● في عروضك الاخيرة، يوجد مظهران رئيسيان: الاول يحمل ادراكاً جمالياً لمسألة الابداع، والثاني يبحث عن تكتيك الممثل؟ ايهما يأتي اولاً؟

ـ الشيء المهم بالنسبة لي في هذه الايام هو اكتشاف عناصر فن الممثل انا اتدرب كممثل اولا، ثم كمخرج.. في انتاجي الاول بمدينتي «كراكوف بوزناني» رفضت الامتيازات المادية ومظاهر المحافظة المزيفة. شيئاً فشيئاً اكتشفت ان العمل التطبيقي الذي اعمله بنفسي هو أكثر فائدة من دراسة الصعوبات في تحقيق علاقتي مع الآخرين. هذا ليس نوعاً من الايثار. انه مغامرة جريئة. وفي النهاية فأن هذه المغامرة تصبح شيئاً بسيطاً، لكن التصادم مع الآخرين شيء اكثر صعوبة اكثر فائدة ـ وأكثر امتاعاً، فاذا تمكنت من تحقيق ذلك بمشاركة الممثل فيمكن ادراك تحقيق العلاقة المشتركة التامة. كما استطعت تحقيقها مع الممثل «ريسزارد كسيلاك» في مسرحية «الأمير الصاعد» هذا بالنسبة لي افضل كثيراً من وضع انفسنا معاً مرة واحدة، او ان نقول ان هذا الابداع، هو ابداع محض يخصني فقط. وهكذا شيئاً فشيئاً وجدت نفسي في مواجهة مع البحث في حقل التمثيل، وقد جاء هذا نتيجة التطور الشخصي، وليس نتيجة فكرة اعتباطية.

1 - Cole Toby and Helenk Chinoy, Newyork Crown Publishers, 1970.

ترجمة وتقديم
مجيد حميد جاسم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشباب والفنون في المانيا الديمقراطية

في برلين اقيم في شهر اكتوبر/ تشرين الاول مهرجان المسرح والموسيقى السنوي وفيه حوالي ١٥٠ عرضاً مسرحياً وموسيقياً يؤمه مختلف الناس ومنهم الشباب باقبال متزايد. وفي دريسدن اقيم منذ منتصف ايلول حتى نهاية العام ١٩٨٢ معرض للفنون التشكيلية يضم ٣٠٠٠ قطعة فنية من لوحات وغرافيك وتماثيل مصنوعة كلها من قبل حوالي ١٥٠٠ فنان. وفي مدن اخرى معارض اخرى للفنون أو اسابيع سينمائية الى غير ذلك وكلها تزار من قبل الشباب ضمن بقية الجمهور من مختلف فئات العمر. وفي خلال تلك المعارض تجرى لقاءات ونقاشات بين الشباب والفنانين حول هذه المعروضات لتبادل وجهات النظر والتحليل والنقد.

ومن جهة ثانية يجري الاستعداد الآن لاقامة مؤتمر ثقافي من قبل منظمة الشباب الالماني. وموضوع هذا المؤتمر معالجة اساليب الثقافة والفن وتأثيرها

على الشباب وكيفية تشجيعها وانمائها في روح الشباب . وقبل عقد هذا المؤتمر تجرى ايضاً مناقشات واسعة بين الفنانين والادباء والشباب والاجهزة المسؤولة عن الثقافة والفنون لدراسة العلاقات بين جيل الشباب والفن والادب وبحث متطلبات الشباب الموجهة الى منتجي وانتاج الاعمال الفنية أسوة بمتطلبات الفنانين الموجهة الى جمهور الشباب .

ان للشباب في المانيا الديمقراطية رغبات فنية تتجدد بين حين وآخر وفق متطلبات التطور الاجتماعي وبروز اتجاهات فنية وادبية متجددة وهذه الرغبات ليست خالية من التناقضات التي ترافق التطور الاجتماعي والاشتراكي وعوامل التطبيق العملي لاساليب التطوير . لذلك يقف الشباب بآراء صريحة ازاء ما يقدمه الفنانون والادباء للمجتمع في مختلف المواضيع الفنية والاعمال الادبية بعكس الجيل القديم الذي اعتاد على انماط ومواضيع فنية وادبية يغاير بعضها الاتجاهات الفنية المعاصرة والاحصاءات في المانيا الديمقراطية تشير الى النسبة التالية لدى الشباب الذين يشكلون ٢٤٪ من السكان والذين تزيد اعمارهم على الرابعة عشرة :

٧٠٪ من الشباب يرتا دون السبعين

٤٠٪ = = يرتادون المسارح

وغالبية الشباب تشكل رواد حفلات الرقص والموسيقى ولاسيما مراقص الديسكو كما أن الشباب يقبلون على المطالعة في المكتبات وكثير منهم يمتلك مجموعة كتب في بيته بمعدل ٥٠ كتاباً كما يرتادون حفلات الموسيقى من جاز وكونسيرت وسمفونيات كلاسيكية ومعارض الفن . وعدد كبير منهم يمارس نوعا من انواع من رسم ونظم شعر وكتابة قصة وعزف على آلة موسيقية وصنع سيراميك الى غير ذلك .

ومن ناحية اخرى تشاهد في سكان المانيا الديمقراطية خاصيتان مهمتان .

١ ـ ان جيل الشباب نما وترعرع في مجتمع اشتراكي حقق له ظروفاً اجتماعية وعلاقات مختلفة عن الماضي . فالشباب ما بين ١٤ و ٢٤ سنة من العمر ولدوابعد اغلاق الحدود بين المانيا الديمقراطية والمانيا الاتحادية الرأسمالية التي كان لها منفذ الى المانيا الديمقراطية من مدينة برلين الغربية . لذلك فان جيل هذا الشباب يختلف في الخبرة السياسية والاجتماعية الاسيانية من تلك التي اتسم بها من هم اسن منه .

٢ ـ غالبية الشباب نالت خبراتها الفنية والثقافية المهمة عن طريق مشاهدة التلفزيون سواء بها برامج المانيا الديمقراطية او برامج تلفزيون المانيا الاتحادية وبرلين الغربية .

والعامل الاول يولد بعض المفاهيم عن وظيفة الاعمال الفنية واهدافها بما يختلف عن تلك المفاهيم السائدة في المجتمع الرأسمالي . والعامل الثاني ذو تأثير في اطلاع الشباب على مختلف العروض الفنية واتجاهاتها الجديدة التي لم ينتج وفقها ادباء وفنانو الجيل السابق .

وحتى الان لم تدرس انواع تلك العروض الفنية المختلفة التي تؤثر بصورة محددة على تطوير شخصية الشباب ولم يوضع لها اساس متبلور يمكن تطبيقه او تشخيصه من قبل الجهات المسؤولة غير ان الاحصاءات العامة توضح ان الشباب في المانيا الديمقراطية يقبلون على مشاهدة جميع العروض الفنية فهم يشاهدون في العام حوالي ١٥٠ فلماً تمثيلياً في السينما والتلفزيون . ومن هذه النسبة يشاهد التلاميذ والعمال في مرحلة التدريب ١٧٠ فلماً تمثيلياً . اما طلبة الجامعة فيشاهدون حوالي ١٠٠ فلم . والشباب في القرى التي لايزيد عدد سكانها على عشرة آلاف نسمة يزور بمعدل ٥٠ فلماً في السنة زيادة على ما يشاهده شباب المدن نظراً لقلة العروض الفنية الاخرى في تلك القرى بالنسبة للمدن الكبيرة .

وقد دلت الابحاث والمناقشات الدائرة حول التأثيرات الاعلامية على الاقبال من قبل الشباب على الفنون كما يلي :

١ ـ الاقبال على مشاهدة التلفزيون في اوقات الفراغ قلص الاهتمام ببقية العروض الفنية والثقافية وقد اثر ذلك في تقليص ارتياد السينما او الاقبال على القراءة .

٢ ـ تعدد انواع المواضيع التلفزيونية ولد اعتياداً على مشاهدة انواع خاصة من العروض فالتحليلات او ضحت مثلاً ان الشباب يشاهدون الافلام التلفزيونية باستمرار متنقلين من فلم الى فلم واحياناً يقومون باعمال جانبية في اثناء تلك المشاهدة حتى ان نسبة ٢٥٪ منهم يشاهدون الفلم التلفزيوني وهم يقرأون مجلة او كتاباً وقد جرت هذه العادة منذ سن الطفولة وقد يؤدي ذلك الى استمرارها واتساعها لشموله بقية العروض الفنية . وبعض الباحثين يرى ان عدم الاستقرار والتركيز في عروض المسارح للشباب والاطفال ناجم عن هذه العادة المستمدة من البيت . فكثيراً مايقول الشباب في اثناء الاستفسار منهم عن اسلوب دراستهم عبارة : احضر الدرس في اثناء مشاهدتي التلفزيون : ويقول الباحثون في المانيا الديمقراطية ان هذه الظاهرة بحاجة الى علاج . .

٣ ـ الاقبال على المشاهدة في التلفزيون من اجل التسلية وقتل الفراغ يؤثر سلبياً على المشاهدة من أجل الفن . . ويعني ذلك طغيان السطحية على العمق وهذا مما يضر بالاهتمام بالفن . والواقع يدل على هذه الظاهرة السلبية لدى قسم كبير من الشباب . من الطبيعي ان ذلك ليس من ذنب التلفزيون او العروض التلفزيونية . فالتلفزيون له وظيفته الخاصة به في الحقل الأيديولوجي والاجتماعي والثقافي والاعلامي العام ولكن اللوم يوجه الى التربية بصورة عامة ولاسيما التربية المنزلية . وللتلفزيون طبعاً دور مهم في التربية علاوة على البيت والبيئة الاجتماعية والتأثيرات الفردية والشخصية . ولهذا تتضمن المناقشات العالمية والابحاث من قبل اجهزة التربية محاولة ايجاد الحلول العملية للتوجيه التربوي الضروري لتطوير شخصية الشباب فنياً عن طريق تحسين اساليب الاعلام من أجل الاهتمام بالفنون بمختلف انواعها من الاهتمام بالسمفونية والاوبرا واللوحة الفنية الى حفلات الرقص في مراقص الديسكو والنوادي الثقافية ويرى المدربون والباحثون التربويون ان مواضيع العروض التلفزيون والسينمائية يجب ان تحفز الشباب على التفكير والخيال وان تكون ذات علاقة تمس حياة الشباب ومشاكلهم كما يرون ان توجيه الاعلام للاهتمام بالمسرح بصفته قادراً على تغيير العالم عندما يثير الرغبة في التغيير وينظم المتعة فيه امر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مهم في هذه التربية وان ذلك يتطلب عناية جيدة بالمسرح اسوة ببقية المؤثرات والعوامل الفنية .

وقد اشارت نتيجة المناقشات بهذا الصدد على ان الشباب يتقبلون الى حد ما عملية التأثير الموضوعي التي تمثل مواقفهم وسلوكهم ونظراتهم الى الحياة ومراكزهم الايديولوجية نظراً الى ان هذا التأثير مرتبط بالمشاهدة لحد ما . كما تشير الابحاث الى ان تقبل الفلم والمسرح والادب يصبح وقتياً لأن الموقف والسلوك وامثالهما مما يعالجه العمل الفني لايثبت الا لفترة قليلة اذ ان الاسس العاطفية تنطوي على كثير من عدم الاطمئنان والاستقرار ولكنه كلما تقدم الشباب في السن زادت مواقفهم ثباتاً بزيادة اطمئنانهم واستقرارهم عن طريق ما يشاهدونه من عروض فنية واعلامية وتربوية حتى ان الناضجين في السن منهم كثيراً مايراجعون مواقفهم السابقة ويعيدون تفكيرهم في ما مضى من سلوك وموقف ويبدلون تحليلاتهم لهذه العروض الفنية والاعلامية وفق تبدلات حياتهم وتطور وجهات نظرهم فيرون في الفن ما يريدون رؤيته ومن الممكن ان يطبقوا من ناحية جانباً من المواقف المطروحة في الفن والاعلام ويتجنبوا ما كان غير ملائم منها ومع ذلك فبا مكان القول حسب مابرهنت نتائج المناقشات والابحاث ان حصيلة الخبرات في ماعرض من مشاهد تلفزيونية وافلام تمثيلية خلال السنوات العشر المنصرمة وماقدم من روايات وقصص ساهم في اخفاء قدرة الشباب على التمييز بين العروض وقد تطورت في السنوات الاخيرة اساليب واتجاهات فنية تعكس اصالة كبيرة جهد الامكان للاهداف المعروضة فنياً وهذا مما يرفع نسبة تقبل الشباب للقيم الفنية عن طريق زيادة الاقتراب من واقعية اشكال الفن والاعلام وقد شجعهم ذلك الى حد ما لتقبل الواقع الذي لم يتقبلوه من قبل .

والباحثون في المانيا الديمقراطية يوجهون النقد للعروض الفنية والاعلامية التي لاتلامس الابنسبة ضئيلة خبرات الشباب الاجتماعية والمطاليب المطروحة امامهم ضمن نشاطهم ومجالاتهم الفردية والاجتماعية ولاسيما منها تلك العروض الخاصة بالمغامرات والمسامرات . فالعروض الفنية والاعلامية التي تمس خبرات الشباب ذات عوامل تأثيرية صالحة في تنظم حياة الشباب وتحسن مواقفهم ونظراتهم . واحب شيء لدى الشباب التلفزيون والسينما والقراءة ولاسيما قراءة الادب الرفيع الجمالي بالاخص والقصص والتحليلات الادبية والكتب العلمية المبسطة الشعبيه وقسم كبير منهم يستطيع بكل دقة ان يحلل الصورة الفنية والمواقف النفسية والاجتماعية في القصص والروايات ودرجة التعبير الفني في القصيدة الى غير ذلك . كما ان نسبة قراءة الكتب العلمية المبسطة من قبل العمال الشباب تعادل نسبة قراءتهم الروايات والقصص . وهذه الناحية اثارت اهتمام الباحثين في المانيا الديمقراطية من خلال دراسة السلوك في القراءة والتوجيهات التربوية بهذا الصدد لتشجيع الخط التطوري العلمي والادبي لدى الشباب . ان الروايات والقصص تقدم للشباب امكانية معرفة فنية للواقع . وان مطالعة الادب الجمالي ذات اهمية لتشجيع الاقبال على المسرح والسينما والتلفزيون والموسيقى والفن التشكيلي خاصة وان الشباب يطلبون من الادب المعاصر ومنه ادب المتعة ان يساعدهم على تذليل مختلف مشاكلهم الفردية والاجتماعية وحل ما قد يتعرضون اليه من ازمات نفسية ومع ذلك فان ما صدر من كتب في المانيا الديمقراطية حتى الآن لايكفي لاشباع رغبات الشباب اذا كثيراً من هذه الكتب لايعالج بشكل متخصص مشاكل الشباب وخبراتهم وطموحاتهم . وباستثناء ماصدر من الكتب للشباب بين سن ١٢ و ١٦ عاماً فمن النادر ان يجد الشباب في أعلى من هذه المرحلة من العمر مؤلفين في المانيا الديمقراطية يتجاوبون ومطاليبهم المختلفة حتى ليبدو ان مجموعة مهمة من الشباب اصبحت منسية من قبل الادب المعاصر في المانيا الديمقراطية . هذا مايراه الباحثون فيها . ومن الطبيعي ان اهتمام الشباب ليس محصوراً بالادب فهناك امكانات اخرى للمساهمة الفنية في العمليات السياسية والاجتماعية وهذه الامكانات تقدمها عروض الفن والاعلام المعاصرة باختلاف انواعها . وقد اشارت احصاءات الباحثين لعام ١٩٧٩ ان اهتمام الشباب بانواع الفنون وفق النسب التالية ٨٨٪ الافلام التمثيلية ، ٨٢٪ افلام التلفزيون ٧٩٪ الافلام الوثائقية ، ٧٤٪ القصص والروايات ٦٠٪ القطع المسرحية ، ٥٣٪ لكل من موسيقى الطقاطيق واللوحات الفنية والغرافيك .

واضافة الى ذلك تشير الابحاث والاحصاءات حول مختلف وظائف الفنون الى مايلي :

١ ـ ان معرفة وظيفة الفن الاجتماعية والسياسية تشجع تصور الشباب لدور وامكانات العروض الفنية التي تقدمها وسائل الاعلام الجماهيرية البصرية والسمعية بصورة اقوى من بقية عروض فن علم الجمال الرفيع

٢ ـ بمطالعة الروايات والقصص يستطيع الشباب الحصول على خبرات واقعية وعملية وفنية ولاسيما منها تلك الخبرات التي حققت في مواقفهم الاجتماعية مادامت تلك القصص والروايات ذات الجمالية العالية تناسب مواقفهم وتصوراتهم وتستطيع التأثير في توجيههم وانماء خبراتهم .

٣ ـ اسوة بالادب الرفيع يقدم المسرح والفن التشكيلي دوراً مهماً في تطوير معرفة الشباب الفنية والجمالية في وظيفة الفن الاجتماعية والسياسية وتأثيرها على تكوين الشخصية .

٤ ـ صعوبة الاختيار لدى الشباب بين الكتب الجيدة ذات التأثير الفني والايديولوجي والتربوي والكتب غير الجيدة في هذا الحقل تشكل عقبة ومتاعب لديهم . لذلك تراعي الجهات المعنية المتخصصة في التوجيه التربوي هذه الناحية بشكل خاص لتقديم الكتب ذات المحتوى النافع للشباب . وليس هناك الا قليل من الشباب ممن يتركون جودة الاختيار لمحض الصدفة وهذا الاختيار غير الموجه يؤدي الى الاطلاع ذي الجانب الواحد القائم على مجرد الرغبة الشخصية والميل الفردي .

٥ ـ ان تشجيع النقد الادبي والفني يشجع الشباب في تقوية التأثير الآيديولوجي للادب والفن في المجتمع اذ انه يفتح امام الشغيلة مدخلاً لاعمال جيدة من الادب والفن والتراث الثقافي وتنمية العلاقة بعلم الجمال ومعرفة تقييم المعايير للاعمال الفنية والتحفيز على المناقشة العلنية للعروض الفنية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مكتبة الاقلام

عبد الرضا الطعان د.
الفكر السياسي في العراق القديم. بيروت، دار الخلود للطباعة والنشر، ١٩٨١
٧٣٢ ص.
من منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية
سلسلة دراسات (٢٨٢).

يحتل هذا الكتاب اهميته الكبيرة بسبب الجدة التي يتميز به موضوعه وندرة المصادر المتعلقة بالموضوع، لان محاولة تتبع الفكر السياسي في العراق القديم هي محاولة جديدة ولا زالت في بداية تقصي بحثها لان مساهمات علماء الاثار والتاريخ التي اهتمت بحضارة وادي الرافدين والتي توالت منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر انصرفت الى دراسة المؤسسات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية دون الاهتمام بالجوانب الفكرية التي كانت تقوم بدلالتها هذه المؤسسات.

وبعد ان يشيد الدكتور عبد الرضا الطعان بالجهود الرائدة التي بدأت في مطلع القرن العشرين والتي اهتمت بهذا الميدان على يد (ستيفن لنكدون) والمحاولات التي اعقبته كمحاولات (توركلد جاكوبسن) و(هنري فرانكفورت) و(صموئيل نوح كريمر) يقول بكل تواضع العلماء «وهكذا فان الفكر السياسي في وادي الرافدين لم يحظ بعناية خاصة ومتميزة وربما على اساس من هذا كنا قد ابحنا لانفسنا القول بأن هذه الدراسة تمثل مجرد محاولة». ومحاولة كهذه تحتاج الى جهد شخصي كبير، ذلك لكثرة الصعوبات التي تقف في طريق تحقيقه ومن هذه الصعوبات كون الفكر السياسي في وادي الرافدين لم يرد بشكل مباشر انما ورد عبر الاساطير فكان المؤلف يتلمس بدأ المفاتيح التي تحكم هذه الاساطير ويقوم بالتالي بحل رموزها وكشف دلالاتها السياسية، لتبدو، في الاخير بشكل فكر سياسي وهذه مهمة ليست يسيرة واذا كان قد اعتبر الاسطورة المصدر الرئيس فإن الاسطورة تشكل وحدة فكرية كلية. انها لاترد مثقلة بفكر سياسي محض، بل ترد على العكس مثقلة بمحتويات عديدة منها الديني والاجتماعي والاخلاقي والسياسي بالاضافة الى المحتويات الاخرى مما يجعلها لاتسمح بتبين الفكر السياسي بجلاء ووضوح.

ثم ان الكثير من الافكار السياسية كانت تختلط بالممارسات اليومية، لاسيما الطقوس الدينية والاعمال الخاصة التي يؤتيها الماسكون بالسلطة السياسية. ان هذه الصعوبة تتجلى بوضوح عند الفصل - على الاقل من الناحية المنهجية - ما بين الافكار السياسية والممارسات اليومية، وذلك بقصد تبريز الفكر السياسي بشكل جلي وملموس.

اضافة الى هذا فان المؤلف وأجه الصعوبات المادية المتعلقة بالمصادر، اذ ان جهود علماء الاثار والتاريخ كانت قد انصبت بالدرجة الاولى على الكشف عن المخلفات الحضارية العامة لوادي الرافدين ولم تنصرف جهودهم الى المخلفات الفكرية الا بدلالة المخلفات الحضارية العامة. ثم ان الالواح التي تم العثور عليها لم يكن بالامكان ان تستخدم في جملتها في متابعة الفكر السياسي في وادي الرافدين.

لكن الهدف السامي الكامن وراء الموضوع الذي اختاره المؤلف دفعه الى ان يبذل هذا الجهد الكبير ليهدي الى المكتبة العربية دراسة رائدة في هذا الميدان، ان متابعة الفكر السياسي في وادي الرافدين انطلقت من هدفين اساسيين اولهما يتمثل بتبريز الماضي باعتباره يشكل الركن الاساس في الشخصية القومية والثاني يتمثل بتأكيد خصوصية قطرنا ليتم استيحاؤها في عملية التطور الاقتصادي والسياسي والثقافي.

وضمن هذا المفهوم يؤكد الرئيس صدام حسين في حديثه حول كتابة التاريخ فيقول: «ان نظرية حزب البعث العربي الاشتراكي وكل التطبيقات الاساسية في بناء المجتمع الجديد ليست منقولة عن صيغ الاجداد نقلاً أو موضوعة على ضوء فهم متطلبات الحاضر دون ان توصل الحاضر بالماضي، وانما هي مستوحاة من مسيرة الاجداد، مستوحاة من تراثنا العريق لكي تؤكد معنى الاصالة ومعنى ان يكون لنبتتنا الجديدة جذور تمتد عبر التاريخ».

يشكل اذن الاهتمام بمتابعة الفكر السياسي في وادي الرافدين منطلقا لتأكيد الخصوصية التي يتميز بها القطر العراقي على الرغم من «أن هذه الخصوصية هي جزء من السمة القومية الاعم والأشمل» كما يقول السيد الرئيس صدام حسين.

يعدد المؤلف بعد ذلك الخصوصية المرتبطة في الماضي على تجارب العديد من دول العالم كالصين واندونوسيا والهند لان ذكريات الماضي البعيد تشكل في الوقت الحاضر عنصراً أساسياً في تكوين الوعي القومي. وان الاهتمام بالماضي مهماً بالنسبة لاقطار العالم الثالث لانه يمثل وسيلة يتم العبور بموجبها من حالة الاغتراب الى حالة الذات الفاعلة ومن ثم تحريك هذه الذات القومية الفاعلة في سياق العمل الايجابي الذي من شأنه ان يفتح طريق المستقبل.

ثم يستعرض الدكتور عبد الرضا الطعان اراء بعض من تنكر للخصوصية وآراء من رد عليهم. انه يؤكد في دراسته هذه ان الانسان العراقي القديم وهو يقيم مؤسساته المختلفة كان ينطلق في ذلك من افكار هي في الجوهر ثمرة هذه العلاقة المعاشة بينه وبين مجتمعه وان هذه الافكار كانت تمثل في مجموعها، الخلايا الاولى للفكر السياسي ثم يبين كيف ان الانسان العراقي القديم، وهويقيم هذه المؤسسة، اي السلطة السياسية، كان يضفي عليها صفة القدسية. يستعرض نمط تفكيره العيني التقدير الجيد لهذا المواطن في الترابط بين المجتمع والسلطة وامور كثيرة اخرى يسلط عليها الاضواء.

تنقسم الدراسة الى قسمين كرس اولهما لمتابعة الخلفيات العامة للفكر السياسي وتابع المؤلف هذه الخلفيات في بابين اولهما مكرس لمتابعة المشكلات التي تثيرها دراسة الفكر السياسي في وادي الرافدين لاسيما ما يتعلق منها بوجود الفكر السياسي في وادي الرافدين والخصائص المميزة لهذا الفكر. اما الباب الثاني فكرس لمتابعة الواقع الذي وجد ضمن هذا الفكر ثم البنى التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية وكرس القسم الثاني لمتابعة الفكر السياسي بالذات وذلك في بابين ايضا اولهما تناول متابعة أهم الافكار الخاصة بالسلطة لاسيما تلك التي تتعلق بالسلطة الالهية والسلطة البشرية والعلاقة التي تقوم ما بينهما اما الباب الثاني فيتناول السلطة لاسيما البشرية منها في علاقتها مع الافراد ثم موقف السلطة ازاء الشعب وموقف الشعب ازاء السلطة اما في ختام الكتاب يبين الدكتور عبد الرضا الطعان الافاق التي اتخذها الفكر السياسي في وادي الرافدين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الوهاب محمد المسيري د.
الايديولوجية الصهيونية ـ دراسة
في علم اجتماع المعرفة ـ ق ١ . الكويت،
المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.
١٩٨٢ .
سلسلة عالم المعرفة (٦٠).

ان علم اجتماع المعرفة ـ كما يعرفه المؤلف ـ هو العلم الذي يتناول علاقة الافكار بالمجتمع، وكيف تتشكل هذه الافكار، وكيف يتبين بعض الافراد مجموعة من الافكار المحددة المشتركة ليكونوا جماعة انسانية لها فهم خاص ورؤية خاصة تحدد سلوكهم السياسي، وكيف تتحقق وتتشكل وتتعدل هذه الأفكار، بعد ذلك، من خلال الممارسة السياسية، وكيف تواجه التحديات التي تنشأ من داخل النسق الفكري ذاته، ومن خارجه، وما هي نتائج هذه التحديات.

في ضوء هذا التعريف يتناول الدكتور المسيري الايديولوجية الصهيونية من جميع جوانبها واذا كان هناك جديد في هذه الدراسة فهو هذا الجانب منها. وهو جانب لم يتناوله احد من قبل، وربما اختاره من خلال خبرته الطويلة واهتماماته الكبيرة بكل ما يتعلق بالصهيونية فهو قد شغل منصب خبير (الصهيونية) بمركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالاهرام وعمل مستشارا ثقافياً للوفد الدائم لجامعة الدول العربية بهيئة الامم المتحدة بين عامي ١٩٧٥ ـ ١٩٧٩ ومن مؤلفاته (موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية رؤية نقدية) و (اسرائيل وجنوب افريقيا، تطور العلاقة بينهما ـ بالانكليزية).

تناولت الفصول الثلاثة من الكتاب وضع يهود شرق اوربا وكيف افرز هذا الوضع المسألة اليهودية والافكار الصهيونية بملامحها وسماتها الخاصة ثم يثبت ان الافكار الصهيونية ما كان يمكن ان يقدر لها ان تتحول الى كيان سياسي دون مساعدة قوة خارجية ليتناول في الفصل الرابع علاقة الصهيونية بالاستعمار، وكيف استفادت الصهيونية من حاجة الاستعمار العربي الى قاعدة في الشرق الاوسط وكيف استفادت من المناخ الفكري والحضاري الذي خلفته الامبريالية. ثم يتعرض للسمات الخاصة والفريدة للاستعمار الصهيوني الاستيطاني.

بعد استعراض جذور ونشأة الايديولوجية الصهيونية تناول المؤلف هذه الايديولوجية بوصفها نسقا فكريا يتسم بالاتساق البالغ مع نفسه من خلال تشابه البنية بين الافكار الصهيونية والافكار الدينية اليهودية مبينا مجال وضع النسق موضع التنفيذ، حيث توجهت الصهيونية في اتجاهين: نحو اليهود حاولت نقل اليهود مما يسمى بالمنفى الى مايسمى بارض الميعاد ونحو العرب بنقلهم من فلسطين الى المنفى.

ويستنتج المؤلف بعد بديهية تقول ان لا يمكن اكتشاف الطبيعة الحقيقية لاي نسق فكري خارج نطاق الممارسة ليقول: وفي حالة الصهيونية يصبح الامر اكثر الحاحا اذ انها ايديولوجية تحتوي على قسط كبير من الاوهام وادعاءات وتزييف التاريخ، ولعل هذا يفسر تناولنا باسهاب الممارسات الصهيونية المختلفة سواء الارهاب الصهيوني ضد اليهود او العنف الموجه ضد العرب.

لقد اعتمد المؤلف في توثيق الاحكام التي توصل اليها على النصوص الصهيونية ذاتها اولا ثم على المراجع الصهيونية او اليهودية اوغير العربية بالدرجة الثانية فالمراجع العربية في الاحوال النادرة، ليصدر حكمه بان طبيعة الايديولوجية الصهيونية، هي ايديولوجية مبنية على كذبة، اخيراً فان الكتاب يهدف الى تعريف القارىء بطبيعة هذه الايديولوجية واصولها وبنائها الفكري وممارساتها السياسية المختلفة بهدف فهمها وتعريفها وتعريتها لانها تطمح ان يتحول الفهم والتفسير الى نضال من اجل ما نتصور انه الحقيقة والعدل، اي ان تتحول المعرفة المجردة الى فعل ايجابي للمقاومة.

د. ج. كلم
وليم بليك. ترجمة عبد الواحد
لؤلؤة. بغداد، وزارة
الثقافة والاعلام، ١٩٨٢.
٣٥٧ ص
سلسلة الكتب المترجمة (١١٧).

يتألف الكتاب من تسعة فصول تتناول الستة الاولى منها ديوان بليك الموسوم بـ (اغاني البراءة والخبرة) وبذا يكون قد شغل هذا الديوان الحيز الاكبر من الكتاب لأن قصائده القصار هي المدخل لفهم هذا الشاعر الذي يعتبر هو الاب الروحي للحركة الرومانسية في الشعر الانكليزي اضافة الى كون هذه القصائد هي الاكثر اهمية بين اعماله فهي صعبة من جانب وبسيطة الاسلوب والمفردات من جانب آخر مما عرضها الى شتى التفسيرات.

ويقدم المؤلف في الفصل السابع ملاحظات عامة عن اسلوب بليك في قصائده الطوال وفي قصائده القصار ثم يتناول بتفصيل اكثر قصيدة (زواج السماء والجحيم) ويتناول كل من الفصلين الأخيرين عملاً بذاته وهما (سفرثل) و (رؤى بنات البيون) فجاء الكتاب موقفاً نقدياً متوجهاً الى اعمال الشاعر بشكل مباشر مع الاهتمام بالتفصيلات الملموسة، فحدد ماهيتها ودورها.

محمد المشايخ
أضواء على الادب والفن في
الأرض المحتلة. عمان، مطابع
الدستور التجارية، ١٩٨٣
٨٨ ص.

يمكن اعتبار الكتاب مدخلا لدراسة ادبية واسعة تلقي الاضواء على كل من القصة القصيرة والقصيدة الحديثة والمسرح والفن التشكيلي والتراث الشعبي والنقد الادبي في داخل الأرض المحتلة وبذا يمهد الكتاب لدراسة كبيرة تتناول هذه الموضوعات.

محمد اديب السلاوي
اعلام الفن التشكيلي العربي
بالمغرب. بغداد، وزارة الثقافة
والاعلام، ١٩٨٢
السلسلة الفنية (٤٧).

اعداد: صلاح الانصاري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com